Да 70-годдзя філалагічнага факультэта
і 15-годдзя кафедры тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта

Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору

Працы членаў кафедры
тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору

Працы членаў кафедры тэорыі літаратуры Белдзяржуніверсітэта

Пад рэдакцыяй прафесара В. П. Рагойшы

Мінск
«Бестпрынт»
2009

УДК 398
ББК 82
А43

Навуковы рэдактар: В. П. Рагойша
Укладальнік: М. П. Кенька

Рэцэнзенты:
доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела тэорыі літаратуры Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі
М. А. Тычына;
доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў ІМЭФ імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі
А. У. Марозаў.

Рэкамендавана да друку вучоным саветам філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта 25 чэрвеня 2009 г., пратакол № 10

А43 **Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору** : працы членаў кафедры тэорыі літаратуры / уклад. М. П. Кенька; рэд. В. П. Рагойша. – Вып. 2. – Мінск: Бестпрынт, 2009. – 141 с.

ISBN 978-985-6873-20-4.

Другі выпуск навуковага зборніка прац членаў кафедры тэорыі літаратуры прысвячаецца 15-годдзю кафедры і 70-годдзю філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Ён змяшчае публікацыі як па пытаннях тэорыі і гісторыі літаратуры, так і па фалькларыстыцы. Усе яны належаць супрацоўнікам кафедры, а таксама вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору, якая працуе пры кафедры.

Выданне прызначаецца спецыялістам у галіне літаратуразнаўства і фалькларыстыкі, а таксама ўсім, каго цікавяць тэарэтычныя праблемы сучаснай літаратуразнаўчай і фалькларыстычнай навукі.

УДК 398
ББК 82

ISBN 978-985-6873-20-4

Навуковае выданне

Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору

Працы
членаў кафедры тэорыі літаратуры
Белдзяржуніверсітэта

Пад рэдакцыяй прафесара В. П. Рагойшы

Адказны за выпуск С. Л. Жукава

Рэдактор М. И. Валкавец

Камп'ютэрная вёрстка О. Г. Забаўская

Падпісана да друку 24.09.2009. Фармат 60х84 1/16.
Папера афсетная. Гарнітура "Times New Roman". Друк на рызографе.
Ум. др. арк. 7,27. Ул.-выд. арк. 8,25.
Тыраж 100 экз. Заказ 579.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
УП «Бестпрынт». ЛИ № 02330/0494307от 04.03.2009 г.
ЛП 02330/0494209 от 04.03.2009.
Вул. Філатава, 9, 220026, г. Мінск.

ЗМЕСТ

Раздзел 1. ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Раздзел 2. ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Раздзел 1

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Вячаслаў Рагойша

БЕЛАРУСКІ ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС ХХ СТАГОДДЗЯ

Дваццатае стагоддзе для беларускай літаратуры, як і для беларускага народа ўвогуле – знакавае і ў значнай меры вызначальнае. З аднаго боку, як мала якое з папярэдняга тысячагоддзя, было яно цяжкім, разбуральным, крывавым. Дзве самыя страшэнныя ў гісторыі чалавецтва сусветныя вайны – Першая (1914-1918) і Другая (1939-1945) – здратавалі ўсю этнічную тэрыторыю Беларусі без выключэння (у адрозненні ад іншых тэрыторый былой Расійскай імперыі і большасці рэспублік СССР), на яе землях разгортваліся драматычныя падзеі трох рускіх рэвалюцый (1905-1907 гг., Лютаўскай і Кастрычніцкай 1917 г.), грамадзянскай і савецка-польскай вайны 1918-1920 гг. Амаль два дзесяцігоддзі (пасля Рыжскай мірнай дамовы 1921 г.) беларускі народ быў этнічна і палітычна раз'яднаны савецка-польскай дзяржаўнай мяжой. Крывавыя войны, рэпрэсіі, бежанства, тры хвалі эміграцыі (эканамічная – пачатак ХХ ст., палітычныя – пасля рэвалюцый і войнаў) прывялі да таго, што ў канцы ХХ ст. колькасць беларусаў не толькі не дасягнула 30 мільёнаў (як прагназавалі дэмографы), а нават зменшылася (з дванаццаці мільёнаў да менш дзесяці). Адна толькі Вялікая Айчынная вайна забрала кожнага трэцяга жыхара Беларусі...

У той жа час, нягледзячы ні на што, у апошнім стагоддзі беларускі народ з найбольшай сілай і паўнатой выявіў сваю жыццяздольнасць, таленавітасць, свае творчыя і арганізатарскія мажлівасці. Менавіта ў ХХ ст. з былога дэнацыяналізаванага насельніцтва "Северо-Западного края Росии"

сфармавалася беларуская нацыя. Нацыянальная ідэя, што заявіла пра сябе яшчэ ў XIX ст. (В. Дунін-Марцінкевіч, К. Каліноўскі, Ф. Багушэвіч і інш.), на пачатку стагоддзя ўвасобілася ў абвяшчэнні Беларускай Народнай Рэспублікі (25 сакавіка 1918 г.), стварэнні беларускай дзяржаўнасці ў форме БССР (1 студзеня 1919 г.), а ў канцы стагоддзя – і ў абвяшчэнні дзяржаўнага суверэнітэту Рэспублікі Беларусь (27 ліпеня 1990 г.). На заклік Янкі Купалы, што прагучаў яшчэ ў 1919 г. (верш "Паўстань..."), з беларускага народа паўсталі славутыя "прарокі", "ваякі", "баяны", "уладары" і нават – што ўжо не мог прадбачыць "бацька нацыі" – касманаўты. А сама Беларусь годна заняла "свой пачэсны пасад між народамі", стала адной з краін – заснавальніц ААН. Выгадна размешчаная ў самым цэнтры Еўропы, на перасячэнні шляхоў з Захаду на Усход і з Поўначы на Поўдзень, з пэўнымі радовішчамі карысных выкапняў (па запасах калійных соляў, напрыклад, мы займаем другое месца ў свеце), з добрымі прыродна-кліматычнымі ўмовамі, прыгожымі ландшафтамі (у нас звыш 10 тысяч рэк і азёр, трэцюю частку краіны займаюць лясы), з высокаразвітай прамысловасцю і сельскай гаспадаркай, працавітым, талерантным і адукаваным народам – Рэспубліка Беларусь карыстаецца, а з часам будзе яшчэ больш карыстацца ўвагай і павагай у шырокім свеце.

У дасягненнях беларускага народа вялікую ролю адыграла нацыянальная культура, у прыватнасці – літаратура. Беларускія пісьменнікі ва ўсе перыяды, у самыя цяжкія часы былі з родным народам, становячыся – па меры неабходнасці – не толькі летапісцамі ягонага жыцця, уладарамі народных дум, але і воінамі, дзяржаўнымі і палітычнымі дзеячамі, вучонымі. Прычым, калі на пачатку XX ст. беларускае прыгожае пісьменства з цяжкасцю церабіла сабе шляхі да прызнання, то ўжо на пачатку XXI ст. ніводная грунтоўная літаратурная энцыклапедыя свету не можа праігнараваць факт існавання бсларускай літаратуры як адной з самых багатых, развітых славянскіх літаратур. Такія творцы, як Янка Купала, Якуб Колас, М. Багдановіч, М. Гарэцкі, Кузьма Чорны, Максім Танк, І. Мележ, В. Быкаў, І. Шамякін, Я. Брыль і некаторыя іншыя не толькі ўнеслі свой уклад у развіццё культуры краін СНД, але і ўсёй Еўропы.

Як вядома, гістарычныя, сацыяльна-палітычныя ўмовы ў канцы XVII ст. для беларускага прыгожага пісьменства склаліся непрыхільна,

і слаўная сваімі імёнамі беларуская літаратура Сярэднявечча і Адраджэння (Кірыла Тураўскі, Францыск Скарына, Сымон Будны, Васіль Цяпінскі, Сімяон Полацкі і інш.) у Новы час, у выніку жорсткай паланізацыі, а пасля русіфікацыі, перайшла, у асноўным, у вусную і нелегальную формы бытавання. Літаратары – дзеці зямлі беларускай – сталі своеасаблівымі донарамі суседніх літаратур, хаця служылі і роднай зямлі, выяўляючы думы і пачуцці полікультурных беларусаў на польскай і рускай мовах (А. Міцкевіч, Я. Чачот, У. Сыракомля, П. Шпілеўскі і інш.). Уласна беларуская літаратура (на беларускай мове) звузілася да невялікай складовай часцінкі шматмоўнай літаратуры Беларусі. Аднак з пачатку XX ст. можна гаварыць ужо аб узнікненні ўласна беларускага літаратурнага працэсу ў поўным сэнсе гэтага слова. Зразумела, і раней, калі мець на ўвазе толькі новую беларускую літаратуру, што зарадзілася ў канцы XVIII – пачатку XX ст., у нас былі асобныя і даволі значныя пісьменнікі, з'яўляліся беларускамоўныя творы (“Энеіда навыварат”, "Тарас на Парнасе", В. Дунін-Марцінкевіч, А. Гурыновіч, Ф. Багушэвіч, Янка Лучына, М. Багдановіч і інш.). Але гэтак жа, як да Пушкіна (пагодзімся тут з меркаваннямі В. Бялінскага) у Расіі ўласна рускага літаратурнага працэсу не было (хоць і былі выдатныя пісьменнікі), да Янкі Купалы і Якуба Коласа не было яго, уласна беларускага, і ў Беларусі...

Літаратурны працэс, калі разумець яго як складанае, гістарычна абумоўленае развіццё літаратуры ў выглядзе комплексу ўзаемазвязаных фактаў і з'яў (мастацкія творы ў рукапісах, публікацыях у перыёдыцы і асобных выданнях; выказванні літаратурнай крытыкі; чытацкія водгукі, увасобленыя ў мемуарах і эпісталярным пісьменстве, і інш.), узнікае толькі пры дастатковай колькасці стваральнікаў літаратуры (паэтаў, празаікаў, драматургаў, публіцыстаў, крытыкаў, перакладчыкаў) і іх належным ідэйна-творчым узаемадзеянні, пры наяўнасці літаратурных друкаваных органаў (перыёдыка, выдавецтвы). Ён уключае як здабыткі асобных пісьменнікаў, так і літаратурных суполак, цэлых літаратурных напрамкаў, плыняў, школ. Для літаратурнага працэсу характэрныя такія прыкметы, як масавасць і бесперапыннасць літаратурных з'яў і фактаў, пісьменніцкія ўзаемасувязі і ўзаемаўплывы, пераемнасць ў развіцці літаратурна-мастацкіх традыцый.

У XIX ст. асобнасць беларускай нацыі ў царскай Расіі афіцыйна не прызнавалася. Друк на беларускай мове забараняўся. Што-небудзь надрукаваць на ёй з арыгінальнага прыгожага пісьменства можна было альбо нелегальна ("Мужыцкая праўда" К. Каліноўскага), або за мяжой (творы Ф. Багушэвіча), або схітраваўшы (беларускамоўныя вершы Я. Чачота, якія ён друкаваў пад выглядам народных песень) або дзякуючы рэдкаму збегу шчаслівых акалічнасцей (кнігі В. Дуніна-Марцінкевіча, выдадзеныя ў Мінску ў 1855-1857 гг. дзякуючы паслабленню цэнзуры ў сувязі са смерцю цара Мікалая І). Нават на самым пачатку XX ст. "Велікодная пісанка" і "Калядная пісанка" (1903), у якіх былі змешчаны, апрача іншага, і вершы Цёткі, змаглі выйсці толькі падпольна. Што да зборніка Янкі Лучыны "Вязанка" (Пецярбург, 1903), то пры яго выпуску давялося пайсці на хітрыкі: у цэнзурны камітэт кніга была пададзена як выданне на... балгарскай мове. Сітуацыя змянілася толькі ў сувязі з рэвалюцыйнымі падзеямі 1905 г., калі цар вымушаны быў дазволіць ужываць у друку мовы розных нацыянальнасцей Расійскай імперыі. З гэтага часу і можна гаварыць пра ўласна беларускі літаратурны нрацэс.

Маладая, нацыянальна свядомая беларуская інтэлігенцыя, па прыкладзе суседзяў, найперш украінцаў, актыўна ўзялася за адраджэнне нацыянальнай культуры, гістарычнай памяці, стварэнне духоўных каштоўнасцяў. Як слушна пісаў у 1912 г. М. Багдановіч, "новы перыяд у гісторыі беларускай літаратуры мае сваім зыходным пунктам 1905 год, які зрабіў глыбокі пераварот у псіхіцы народных мас" [1, 211]. І тут жа з радасцю паведамляў: "Закладзены асновы беларускага музея, што мае шэраг каштоўных прадметаў. Узнік беларускі тэатр, зроблены першыя крокі для распрацоўкі беларускай музыкі, танца, для вывучэння нацыянальнай архітэктуры і арнамента. Вядзецца этнаграфічная праца (галоўным чынам збор матэрыялаў для беларускага слоўніка), праводзяцца пошукі па гістарычным мінулым беларускай літаратуры і г.д., і г.д., і г.д." [1, 212]. Прычым, ва ўсім гэтым ініцыятарамі, арганізатарамі, а найчасцей і выканаўцамі былі майстры мастацкага слова. Так, згаданы М. Багдановічам беларускі музей арганізоўвалі публіцысты браты Іван і Антон Луцкевічы (пазней ён афіцыйна называўся Віленскі беларускі гісторыка-этнаграфічны музей імя Івана Луцкевіча; Вільня, 1921-1945). Максім Гарэцкі не толькі пісаў і друкаваў апавяданні і аповесці, але і

даследаваў гісторыю беларускай літаратуры, выдаў першую "Гісторыю беларускае літаратуры" (Вільня, 1920), якая затым вытрымала некалькі перавыданняў, стала незаменным падручнікам па роднай літаратуры. Вацлаў Ластоўскі надрукаваў першы, напісаны на беларускай мове і з беларускіх пазіцый, сістэматызаваны нарыс гістарычнага жыцця беларусаў – "Кароткую гісторыю Беларусі" (Вільня, 1910), займаўся лексікаграфічнай працай, уклаў самую грунтоўную для свайго часу хрэстаматыю па старажытнай беларускай літаратуры (да XVIII ст. уключна) -- "Гісторыю беларускай (крыўскай) кнігі" (Коўна, 1926). Цётка і Якуб Колас, дбаючы пра нацыянальную асвету, не толькі закладвалі падмурак дзіцячай літаратуры, але ўзяліся за стварэнне падручніка для пачатковага навучання беларускіх дзяцей, выдалі адпаведна "Першае чытанне для дзетак беларусаў" (Пецярбург, 1906) і "Другое чытанне для дзетак беларусаў" (Пецярбург, 1909). Браніслаў Тарашкевіч, адгукаючыся на надзённую патрэбу ўнармавання беларускай арфаграфіі і арфаэпіі, распрацаваў першую "Беларускую граматыку для школ" (Вільня, 1918). Яго справу затым актыўна працягваў аўтар "Практычнай граматыкі для школ" (Мінск, 1921) і іншых падручнікаў па беларускай мове – празаік і публіцыст Язэп Лёсік.

Уключыўшыся ў справу нацыянальнага адраджэння, усе названыя (і неназваныя) пісьменнікі актывізавалі тым самым і ўласна літаратурны працэс, паколькі ад наяўнасці і стану ўстаноў культуры (у прыватнасці, музеяў), гуманітарных навук (гісторыя, літаратуразнаўства, мовазнаўства), якасці асветы, урэшце, ад дзяржаўна-палітычнага ўладкавання краіны непасрэдна залежала і развіццё мастацкай літаратуры. Тая традыцыя непасрэднага ўдзелу пісьменнікаў у грамадска-палітычным, навуковым, адукацыйным працэсе прадоўжылася на працягу ўсяго XX ст. Варта ўспомніць хаця б Цішку Гартнага, які ўзначаліў першы савецкі ўрад Беларусі, дэпутатаў, а ў асобныя перыяды – і старшынь Вярхоўнага Савета БССР Максіма Танка і Івана Шамякіна, віцэ-прэзідэнтаў Нацыянальнай акадэміі Навук Беларусі Якуба Коласа, Кандрата Крапіву, Івана Навуменку і інш. Беларускія пісьменнікі прынялі актыўны ўдзел у арганізацыі і працы шэрагу навучальных і навуковых устаноў (у прыватнасці, БДУ, Інбелкульта, НАН Беларусі), устаноў культуры (бібліятэк, тэатраў,

кінастудыі), сродкаў масавай інфармацыі (перыядычныя выданні, выдавецтвы, радыё, тэлебачанне) і інш.

Найбольшае значэнне для развіцця літаратурнага працэсу маюць нацыянальны тэатр і друк. Яшчэ ў 1913 г. у артыкуле "Наш тэатр" М. Гарэцкі сцвердзіў неаспрэчны пастулат: "…У адраджэнні ўсякага народу (украінцы) тэатр -- сіла непамерная, а ў адраджэнні беларусаў, пры іх псіхіцы, пры іх дэмакратызме, ён можа сыграць вялікую ролю" [2, 185]. Гэтак яно і здарылася. Самадзейныя тэатральныя гурткі (Мінск, Вільня, Пецярбург, Гродна, Полацк, Радашковічы і інш.), асабліва – Беларускі музычна-драматычны гурток у Вільні (1911-1916), Першая беларуская трупа І. Буйніцкага (1907-1913), вандроўны тэатр У. Галубка (1920-1932), Першы беларускі дзяржаўны тэатр (з 1921; цяпер - Нацыянальны драматычны тэатр імя Янкі Купалы), Другі беларускі дзяржаўны тэатр (з 1926; цяпер - Дзяржаўны драматычны тэатр імя Якуба Коласа, Віцебск) і іншыя тэатральныя калектывы ажывілі драматургічную спадчыну (В. Дунін-Марцінкевіч, К. Каганец), звярнуліся – пры недахопе нацыянальнага рэпертуару на пачатку стагоддзя – да перакладных п'ес ("Па рэвізіі" М. Крапіўніцкага, "У зімовы вечар" і "Хам" Э. Ажэшкі, "Сватанне" і "Мядзведзь" А. Чэхава і інш.). Галоўнае ж – яны паклікалі да жыцця беларускую драму як род літаратуры, паспрыялі станаўленню выдатных беларускіх драматургаў. Што да нацыянальнага друку як асновы літаратурна-мастацкай творчасці, то ён таксама нарадзіўся і развіўся ў ХХ ст. На самым яго пачатку з'явілася легальная перыёдыка на беларускай мове – газеты "Наша доля" (1906), "Беларус" (1913-1915), "Гоман" (1916), "Дзянніца" (1916), часопісы "Саха" (1912-1915), "Лучынка" (1914), літаратурны альманах "Маладая Беларусь" (1912-1913) і інш. Асаблівую ролю ў нацыянальным адраджэнні, развіцці літаратуры і мастацтва, арганізацыі літаратурнага працэсу адыграла штотыднёвая газета "Наша ніва" (Вільня, снежань 1906 -- жнівень 1915), сталымі супрацоўнікамі якой былі Янка Купала (у 1913-1915 гг. – рэдактар яе), Якуб Колас, В. Ластоўскі, Змітрок Бядуля, С. Палуян, А. Луцкевіч і іншыя пісьменнікі. Па сутнасці, усё лепшае з беларускай дарэвалюцыйнай літаратуры знайшло месца на старонках выдання. Так, толькі ў 1910 г. газета змясціла, па падліках М. Багдановіча, "666 карэспандэнцый з 320 месцаў, 69 апавяданняў 30 розных аўтараў, 112 вершаў 24 паэтаў і шэраг публіцыстычных

артыкулаў, якія належаць, апрача прадстаўнікоў самой рэдакцыі, пяру 32 асоб" [1, 278]. Развіццю літаратурнага працэсу садзейнічалі і асобныя недзяржаўныя выдавецтвы, якія ўзніклі ў розных месцах Беларусі і Расіі таксама на пачатку стагоддзя – "Загляне сонца і ў наша ваконца", прыватнае выдавецтва А. Грыневіча (Пецярбург), "Наша хата" (Вільня), "Беларускае выдавецкае таварыства" (Вільня), "Мінчук" і інш. У выніку з пачатку стагоддзя і да 1917 г. на Беларусі было выдадзена 245 кніг, у тым ліку 81 кніга мастацкай літаратуры, 27 перакладных, 24 зборнікі фальклорных твораў, 14 штогодніх календароў, 43 навукова-папулярныя брашуры (падлікі С. Александровіча). Апрача гэтага, з'явіліся вучэбныя, агітацыйныя, рэлігійныя, музычныя і іншыя выданні...

З таго часу і да сённяшняга дня беларускі літаратурны працэс, нягледзячы на асобныя спады (у час войнаў, рэпрэсій), не перапыняецца. Гэтаму садзейнічалі і садзейнічаюць розныя літаратурныя аб'яднанні, у якіх гуртаваліся і гуртуюцца пісьменнікі, – "Маладняк" (1923-1928), "Узвышша" (1926-1931), "Полымя" (1927-1932), Саюз пісьменнікаў БССР (з 1934), спецыяльныя літаратурна-мастацкія выдавецтвы ("Мастацкая літаратура" –з 1972, "Юнацтва" – 1981 – 2002), перыядычныя выданні ("Полымя" – з 1922, "Маладняк" – 1923 – 1932, "Узвышша" – 1927 – 1931, "Маладосць" – з 1953, "Літаратура і мастацтва" – з 1932 і інш.). Колькасць стваральнікаў літаратуры ў асобныя перыяды XX ст. дасягала некалькіх соцень і нават тысяч чалавек, асобныя з якіх не ўваходзілі ў літаратурныя арганізацыі і змяшчалі свае творы ў грамадска-палітычных выданнях. Скажам, членамі Саюза беларускіх пісьменнікаў цяпер з'яўляюцца каля 600 літаратараў. Некалькі соцень чалавек уваходзяць у склад Саюза пісьменнікаў Беларусі.

У XX ст. актыўна развівалася прафесійная літаратурна-мастацкая крытыка. Запачаткаваная М. Багдановічам, С. Палуянам, А. Луцкевічам, М. Гарэцкім, яна затым увасобілася ў крытычным аналізе літаратурнага працэсу А. Бабарэкі, Р. Бярозкіна, Алеся Адамовіча, В. Каваленкі, Р. Шкрабы, У. Юрэвіча, У. Калесніка, Д. Бугаёва, У. Гніламёдава, М. Тычыны і інш. Глыбіні і аб'ектыўнасці крытычных ацэнак дапамагаюць здабыткі тэарэтыкаў і гісторыкаў літаратуры (Я. Карскі, Я. Барычэўскі, І. Замоцін, І. Навуменка, А. Лойка, В. Жураўлёў, М. Мушынскі, А. Яскевіч, А. Мальдзіс і інш.). Вяршынным дасягненнем беларускага літаратуразнаўства

канца XX ст. з'явілася выданне "Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя" ў 4-х тамах, 5-ці кнігах (1999-2003) і двухтомнай "Гісторыі беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў" (2006–2007).

Мінулае стагоддзе было даволі багатым на літаратурныя сувязі, як унутрынацыянальныя, так і міжнацыянальныя. Беларуская літаратура выйшла на еўрапейскую і нават сусветную арэну, выдадзена ў перакладах на дзесяткі моў свету. Скажам, усе 22 санеты Янкі Купалы перакладзены на сем асноўных еўрапейскіх моў: англійскую, рускую, нямецкую, французскую, іспанскую, украінскую і польскую [3], а яго знакаміты верш "А хто там ідзе?" на родных мовах чытаюць прадстаўнікі звыш 80 народаў свету [4]. Васіль Быкаў у 1980-х гг. (па звестках ЮНЕСКО) уваходзіў у першую дзесятку найбольш перакладальных пісьменнікаў свету... У сваю чаргу, дзякуючы выдатным майстрам мастацкага перакладу, беларусы на роднай мове могуць адчуць усю сэнсавую глыбіню і мастацкую дасканаласць многіх выдатных твораў рускай, украінскай, польскай, англійскай, нямецкай, французскай, італьянскай і іншых літаратур свету. Сярод іх – творы А. Пушкіна, А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі, І. Катлярэўскага (пераклады Янкі Купалы, Максіма Танка, А. Куляшова), І. В. Гётэ, Г. Гейнэ, Ф. Шылера (В. Сёмуха, А. Лойка), Шэкспіра, Р. Бёрнса (Ю. Гаўрук, Я. Семяжон), Ф. Г. Лоркі, Г. Містраль (Р. Барадулін), паэзіі паўднёвых славян (Н. Гілевіч), Дантэ (У. Скарынкін) і інш. У XX ст. распачалося і навуковае даследаванне беларуска-іншанацыянальных літаратурных узаемасувязей, у тым ліку гісторыі і тэорыі мастацкага перакладу. Найбольш грунтоўны аналіз такога кшталту – "Нарысы беларуска-рускіх літаратурных сувязей" у 4-х кнігах (1993-1995) і "Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей" (2002), створаныя ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі.

У XX ст. беларуская літаратура прайшла паскораны шлях свайго развіцця, стала ўпоравень з новымі еўрапейскімі літаратурамі, якія да гэтага перманентна развіваліся. Вядома, многае з-за неспрыяльных гістарычных абставін у папярэднія стагоддзі нашай літаратурай упушчана, недабрана. Аднак радуе тое, што на працягу ўсяго трох-чатырох пакаленняў, нягледзячы на войны і сацыяльна-палітычныя катаклізмы, яна ў цэлым грунтоўна і аб'ектыўна выявіла ментальнасць беларусаў, стварыла вобразы, у якіх увасобілася нацыянальна-адметнае і ўніверсальна-чалавечае,

канкрэтна-гістарычнае і пазачасавае, набыла неабходную жанрава-відавую і стылявую мнагастайнасць. Асноўнымі яе топасамі і архетыпамі сталі родны кут, зямля, шляхі-дарогі, уваскрэсенне (адраджэнне), самаахвярнасць, цярпенне і цярпімасць і інш., што лучыць беларусаў са славянамі і ўсім сучасным светам, з ранейшымі цывілізацыямі. У гэтым яна, зрэшты, працягвала ўласныя літаратурныя традыцыі папярэдняга XIX ст. і не адступала ад іх пры ўсіх замежных уплывах, эксперыментах, наватарстве.

У самым пачатку XX ст., калі рускую літаратуру, найперш паэзію, паглынулі хвалі заходнееўрапейскага мадэрнізму (сімвалізм, імажынізм, футурызм і інш.), Максім Горкі прачытаўшы – "Нашай Ніве" ў творы Янкі Купалы і Якуба Коласа, з радасцю паведамляў выдаўцу А. С. Чарэмнаму ў 1910 г. пра беларускіх пісьменнікаў: "Я нядаўна пазнаёміўся з імі – падабаецца! Проста, задушэўна і, відаць, па-сапраўднаму народна" [5, 8]. А ў лісце да ўкраінскага пісьменніка М. Кацюбінскага з своеасаблівай "белай" зайздрасцю ўсклікаў: "Нашым бы трошкі такіх якасцей. О Божа! Вось бы добра было б!" [5, 14]. Зразумела, далёка не ўсё "проста" было ў беларускай літаратуры і ў той час, і ў пазнейшыя дзесяцігоддзі. Скажам, Янка Купала паказаў свае магчымасці не толькі ў рэалістычнай манеры пісьма, але і ў неарамантызме ("Курган", "Бандароўна", "Магіла льва", "Яна і я"), сімвалізме ("Раскіданае гняздо", "Сон на кургане", "Адвечная песня"). Да народнай міфалогіі звярнуліся М. Багдановіч ("Лясун", "Вадзянік", "Падвей" і інш.), Якуб Колас ("Казкі жыцця"), імпрэсіяністычныя ўплывы адчуваюцца ў "Абразках" Змітрака Бядулі. Сёння ўсё большае пашырэнне ў беларускай літаратуры набывае постмадэрнізм як адзін з літаратурных напрамкаў мадэрнізму (А. Глобус, Ю. Станкевіч, А. Хадановіч, В. Жыбуль, А. Аркуш, З. Вішнёў і інш.). Аднак відавочна: купалаўска-коласаўскія традыцыі рэалістычнага выяўлення матэрыяльнага і духоўнага жыцця беларусаў сталі пануючымі ва ўсёй беларускай літаратуры XX ст. – пры ўсім яе наватарстве і "тэхнічных" эксперыментах, пры звароце да іншых мастацкіх метадаў і напрамкаў. Пра гэта сведчаць лепшыя класічныя лірычныя, ліра-эпічныя, эпічныя і драматычныя творы (апрача названых) Янкі Купалы ("Паўлінка", "Бандароўна", "Тутэйшыя"), Якуба Коласа ("Новая зямля", "На ростанях"), М. Багдановіча (лірыка), Алеся Гаруна (лірыка), М. Гарэцкага ("На імперыялістычнай вайне", "Дзве душы"), Кузьмы Чорнага ("Лявон

Бушмар", "Млечны шлях", "Пошукі будучыні"), Кандрата Крапівы ("Хто смяецца апошнім", "Мілы чалавек", "Брама неўміручасці", байкі), А. Куляшова (лірыка, "Маналог", "Варшаўскі шлях", "Цунамі"), Я. Брыля ("Птушкі і гнёзды", "Ніжнія Байдуны"), А. Макаёнка ("Трыбунал", "Зацюканы апостал", "Пагарэльцы"), П. Панчанкі (лірыка), І. Шамякіна ("Трывожнае шчасце", "Сэрца на далоні", "Атланты і карыятыды"), І. Чыгрынава ("Плач перапёлкі"), У. Караткевіча ("Каласы пад сярпом тваім", "Чорны замак Альшанскі", лірыка), І. Навуменкі ("Сасна пры дарозе"), Н. Гілевіча ("Родныя дзеці", лірыка), В. Адамчыка ("Чужая бацькаўшчына"), Р. Барадуліна (лірыка), Г. Бураўкіна (лірыка), А. Дударава ("Радавыя", "Вечар", "Чорная панна Нясвіжа") і інш.

Большасць з названых твораў былі напісаны ў час панавання ў СССР сацыялістычнага рэалізму, які, як мы ведаем, у многім скоўваў творчую свабоду пісьменнікаў. Тым не менш, і ў тых абставінах многія беларускія майстры слова знайшлі мажлівасць на высокім мастацкім узроўні выявіць ідэі патрыятызму і гуманізму, дэмакратыі і свабоды, сацыяльнай справядлівасці і нацыянальнай свядомасці, пра што сведчаць шырыня чытацкага прызнання твораў, высокія званні і ўзнагароды. Як вядома, у СССР самай высокай літаратурнай узнагародай была Ленінская прэмія, і яе з беларускіх пісьменнікаў атрымалі П. Броўка за кнігу "А дні ідуць..." (1962), І. Мележ за раманы "Людзі на балоце" і "Подых навальніцы" (1977), Максім Танк за зборнік "Нарачанскія сосны" (1978) і В. Быкаў за аповесць "Знак бяды" (1986). За асобныя творы вельмі прэстыжнай Дзяржаўнай прэміяй СССР былі ўзнагароджаны Янка Купала, Якуб Колас, Кандрат Крапіва, А. Куляшоў, П. Броўка, Максім Танк, І. Шамякін, Я. Брыль, В. Быкаў, П. Панчанка, А. Дудараў. Самыя высокія беларускія ўзнагароды – Дзяржаўную прэмію імя Янкі Купалы (за творы паэзіі і драматургіі) і Дзяржаўную прэмію імя Якуба Коласа (за творы прозы, літаратурнай крытыкі і мастацкага перакладу) – атрымалі А. Адамовіч, В. Адамчык, Р. Барадулін, Г. Бураўкін, В. Вітка, Н. Гілевіч, А. Зуёнак, В. Казько, У. Караткевіч, А. Макаёнак, Янка Маўр, І. Навуменка, У. Някляеў, І. Пташнікаў, А. Разанаў, Б. Сачанка, Я. Семяжон, Я. Сіпакоў, І. Чыгрынаў і інш. І ўжо самым высокім прызнаннем заслуг у развіцці літаратурна-мастацкай творчасці ў нашай рэспубліцы з'яўляецца прысуджэнне творцам ганаровых званняў

"Народны паэт Беларусі" і "Народны пісьменнік Беларусі". За ўсё XX ст. такія званні атрымалі 16 майстроў мастацкага слова: Янка Купала (1925), Якуб Колас (1926), Кандрат Крапіва (1956), М. Лынькоў (1962), П. Броўка (1962), Максім Танк (1968), А. Куляшоў (1968), І. Мележ (1972), І. Шамякін (1972), П. Панчанка (1973), А. Макаёнак (1977), Я.Брыль (1981), Н. Гілевіч (1991), Р. Барадулін (1992), І. Навуменка (1994), І.Чыгрынаў(1994).

Што да развіцця беларускай літаратуры як мастацтва слова, яе жанрававідавога і стылявога ўзбагачэння, то к канцу XX ст. яна авалодала ўсімі сучаснымі літаратурнымі відамі і жанрамі, стала адной з вядучых у СССР і СНД, пачала, як і заклікаў М. Багдановіч, "несці дар усяму свету". Так, з 1960-х гг. беларускія празаікі (А. Адамовіч, В. Быкаў, Я. Брыль, І. Навуменка, І. Чыгрынаў, І. Шамякін і інш.) сталі лідэрамі ва ўсёй савецкай літаратуры ў распрацоўцы ваеннай тэмы. У свой час на развіццё ўсёй савецкай драматургіі аказалі плённы ўплыў драмы і камедыі Кандрата Крапівы, А. Макаёнка, М. Матукоўскага, А. Дударава. Дзякуючы найперш Максіму Танку верлібр заваяваў правы грамадзянства не толькі ў беларускай, але і ў паэзіі ўсіх былых народаў СССР. Калі ў пачатку XX ст. Янка Купала і М. Багдановіч пачалі "абеларушваць" некаторыя формы верша (санет, трыялет, актава, хоку і інш.), то цяпер мы не толькі маем цэлыя кнігі, напісаныя гэтымі формамі, але і адкрываем для славянскай і ўсё'й еўрапейскай паэзіі новыя паэтычныя формы (вершаказы, квантэмы, вянкі вянкоў санетаў і інш.)...

Многія творы пісьменнікаў увасобіліся ў тэатральным і выяўленчым мастацтве, музыцы, кінамастацтве, паўплывалі на развіццё і ўдасканаленне беларускай літаратурнай мовы, культуры ў цэлым, атрымалі шырокую вядомасць і прызнанне ў грамадстве. У прыватнасці, тэатральнай класікай сталі "Ідылія" В. Дуніна-Марцінкевіча, "Паўлінка" і "Тутэйшыя" Янкі Купалы, "Брама неўміручасці" Кандрата Крапівы, "Зацюканы апостал" А. Макаёнка, прызнанне гледачоў заваявалі асобныя п'есы М. Матукоўскага, У. Караткевіча, А. Дударава, А. Дзялендзіка, У. Бутрамеева, С. Кавалёва і інш. Арыгінальныя фільмы і папулярныя тэлевізійныя серыялы ўзніклі на аснове асобных твораў 1. Мележа ("Людзі на балоце"), І. Шамякіна ("Атланты і карыятыды", "Вазьму твой боль"), В. Быкава ("Пайсці і не вярнуцца", "Альпійская балада", "Знак бяды"), У. Караткевіча ("Чорны замак Альшанскі"), на試 опернай сцэне знайшлі

ўвасабленне "Новая зямля" Якуба Коласа (муз. Ю. Семянякі), "Дзікае паляванне караля Стаха" У. Караткевіча (муз. У. Солтана) і інш. Сапраўды народнымі сталі асобныя песні, створаныя кампазітарамі на словы Янкі Купалы ("Не загаснуць зоркі ў небе", "Спадчына"), Якуба Коласа ("Мой родны куг'), М. Багдановіча ("Зорка Венера", "Вераніка"), К. Буйло ("Люблю наш край"), А. Русака ("Бывайце здаровы"), А. Куляшова ("Алеся"), А. Бачылы ("Радзіма мая дарагая"), Веры Вярбы ("Ручнікі"), Н. Арсенневай ("Магутны Божа") і інш. Далейшае сваё развіццё песня атрымала ў творчаці П. Броўкі, Максіма Танка, Г. Бураўкіна, Н. Гілевіча, Л. Дранько-Майсюка, У. Някляева, А. Дзеружынскага, У. Карызны, А. Бадака, Л. Пранчака, А. Лягчылава, М. Анемпадыстава і інш. Самі асобы вядомых пісьменнікаў, сюжэты і матывы іх твораў прыцягнулі ўвагу многіх мастакоў – М. Савіцкага, П. Сергіевіча, Г. Паплаўскага, Л. Шчамлёва, В. Шаранговіча, А. Марачкіна і інш. Менавіта ў XX ст. (дакладней – у яго апошняй трэці, і найперш у сувязі з юбілеямі) у Мінску і некаторых іншых гарадах з'явіліся велічныя помнікі пісьменнікам: Кірылу Тураўскаму (у Тураве), Францыску Скарыну (у Полацку), А. Міцкевічу (у Навагрудку), Янку Купалу, Якубу Коласу, М. Багдановічу (у Мінску) і інш. У двары галоўнага корпуса Беларускага дзяржаўнага універсітэта ўтульна размясцілася цэлая галерэя такіх помнікаў (Кірылу Тураўскаму, Еўфрасінні Полацкай, Францыску Скарыну, Міколу Гусоўскаму, Сымону Буднаму, Васілю Цяпінскаму). У Мінску пастаўлены помнікі А. Пушкіну, А. Міцкевічу, Максіму Горкаму. У сваю чаргу, помнікі беларусу Ф. Скарыну знайшлі прапіску ў Празе і Калінінградзе, Янку Купалу – у Маскве. Зразумела, помнікі класікаў беларускай літаратуры – не толькі творы выяўленчага мастацтва, дакладней – скульптуры, яны выконваюць і прапагандысцкую ролю, пашыраюць у свеце добрую славу пра беларускае мастацкае слова, беларускую культуру, Беларусь і беларусаў увогуле. З такімі здабыткамі ў цэлым беларуская літаратура ўвайшла ў XXI стагоддзе. Усё гэта – добрая запарука яе далейшых поспехаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў: у 3-х т. / Максім Багдановіч. – Мінск, 1993. – Т. 2.

2. *Гарэцкі, М.* Успаміны, артыкулы, дакументы / Максім Гарэцкі; склад. А. Ліс, І. Саламевіч. – Мінск, 1984.

3. *Купала, Я.* Санеты: на бел., англ., ісп., ням., пол., рус., укр., фр. мовах / Янка Купала; склад. Ж. Дапкюнас, В. Рагойша. – Мінск, 2002.

4. *Купала, Я.* А хто там ідзе?: на мовах свету / Янка Купала; склад. В. Рагойша, Я. Раманоўская. – Мінск, 1982.

5. Максім Горкі і Беларусь. – Мінск, 1968.

Анатолий Андреев

ЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ

Диалектика развития литературы состоит в том, что литература, как ни парадоксально, никогда не развивалась как собственно художественная словесность, в соответствии со своими внутренними потребностями, опираясь на имманентные законы развития художественной эволюции. Развитие литературы всегда определялось социальными потребностями, принимающими форму социального заказа; а социальный заказ, не будем лукавить, – это императивы коллективного бессознательного.

Напрашивается вывод, потрясающий своей банальной фундаментальностью, граничащей с неопровержимостью: *искусство (литература) является заложницей коллективного бессознательного – того бессознательного, которое связано с прагматикой социального*. Именно так (в значительной, возможно, решающей степени).

И не только литература, следует добавить, но и культура в целом, в том числе – увы! – наука, с которой литература связана неявной, но реальной связью. В угоду социуму, который развивается в соответствии с логикой бессознательного, как и всякий организм, культура и наука обслуживают те отношения, которые актуальны на данный момент. Вопреки мифам, литературу интересует не «разумное» и «вечное», а глупое и сиюминутное; не возвышенно-прекрасное, а недвусмысленно «полезное».

Что же в этом удивительного?

Удивительно то, что литературу упорно считают деятельностью духовной, духовно-экзистенциальной, специализирующейся именно на вечных, «бытийных» проблемах нравственно-философского порядка, а почитают как инструмент воспитания, «уважают» за ту «пользу», которую она приносит обществу. Если литература перестанет быть общественно полезным делом, она перестанет интересовать общество; но если она перестанет быть делом «высоким», обществу это также не понравится. Подобное возвышение литературы выгодно социуму: такая невинная подмена приводит к тому, что социально-психологическое и становится собственно духовным. У общества, ценящего литературу, появляется духовная жизнь.

Этот миф живет благодаря образцам великой литературы, где непостижимо сочетаются духовное и психологическое, экзистенциальное и социальное, эстетическое и философское. Одно из реальных чудес этой литературы – экзистенциальное проявляется в оболочке социально-психологической. Например, «Евгений Онегин»: редчайший случай, когда вечное проявляется через злободневное. Но это не правило, это исключение из правил.

Правилом же является жесткая детерминированность литературы морально-социальной проблематикой – настолько жесткая, что литература фактически рассматривается в первую очередь как феномен социально-психологический (в плане содержательном).

Тем не менее исключение из правил бессознательно рассматривается как правило, литература социально или индивидуально (не личностно!) ориентированная трактуется как феномен духовно-экзистенциальный (ибо, как мы уже сказали, это выгодно социуму). Вот и получается: если «Евгений Онегин» литература – то такой литературы не существует как явления массового, существуют только единичные экземпляры, которые по пальцам перечесть; если «Евгения Онегина» опустить до уровня существующей литературы, «обычной» литературы, отвлекаясь от его исключительных философско-эстетических характеристик, то и этот шедевр А.Пушкина следует рассматривать в контексте исключительно социально-психологическом. Что, собственно, и делается.

Таким образом, в реальности существуют две литературы (в плане информационного генезиса): литература, в которой экзистенциальное

проявляется в оболочке социально-психологической (морально-психологической), в которой вечное проявляется через сиюминутное, – и литература, в которой экзистенциальная содержательность игнорируется и является лишь моментом морально-социального, а в последнее время все больше индивидуального, эгоцентрического, проблемного поля.

Иначе сказать, есть литература, где философско-эстетической точкой отсчета является личность (**персоноцентричная** литература, в центре которой – нравственная проблематика), и литература, где точкой отсчета де факто являются бессознательно выставленные и принятые в качестве абсолюта критерии социума (или антисоциальные, эгоцентрические устремления: таков социальный заказ последнего времени) – **социоцентричная** литература, в центре которой – моральная проблематика, а также **индивидоцентричная**, эгоцентричная литература, в центре которой – аморальная проблематика.

Подчеркнем: проблема не в наличии одной тенденции и отсутствии (либо редуцированном присутствии) другой, а в том, что является структурообразующим философско-эстетическим центром; дело не в количественных параметрах, а в качественных.

Итак, литература экзистенциальная имеет шанс состояться и выжить благодаря тому, что маскирует проблемы личности под проблемы индивида; это своего рода философско-эстетический фокус или социальный обман. Дело в том, что наличие духовно-экзистенциальной проблематики делает литературу содержательной в философском отношении; следовательно, литература «не экзистенциальная» попросту бессодержательна.

Поскольку существуют две литературы, существуют и два литературоведения, обслуживающие два принципиально разных информационных комплекса. Литература персоноцентричного типа требует особой методологической чуткости к присутствию экзистенциального вещества; проще говоря, требует особой – целостной – методологии, основанной на тезисе из арсенала тотальной диалектики: все в одном и в одном – все. В литературоведении такого типа, которое, кстати сказать, само становится моментом спектра гуманитарных дисциплин (здесь тотальная диалектика обнаруживает себя в таком модусе), акцент с «исторического» и «фактического» (хаотического, будем откровенны) начала переносится на начало теоре-

тическое. Литературоведение становится философским, по сути – философией литературы.

Социоцентрически ориентированному литературоведению отводится функция особого идеологического комментария, и литература вместе с литературоведением делают одно святое дело во благо социума; более того, литературоведение фактически превращается в литературу по поводу литературы. Они говорят на одном языке – языке психики, которая «считывает» чувственно воспринимаемую материю образов. Язык сознания, форма существования которого – абстрактно-логические понятия (структурированные в системы, системы систем, имеющие тенденцию превращаться в целостность), нужен литературоведению лишь для придания ему культурной легитимности. Литературоведению не нужна методология, то есть научность, ибо предмет его заботы не содержательность, а социальная, психоидеологическая актуальность (в значительной мере – бессодержательность).

Какая литература и какое литературоведение преобладают сегодня, какая литература и какое литературоведение нужны людям?

На этот сложный вопрос ответить, к сожалению, очень просто: нужна та литература, которая в наименьшей степени является литературой, и нужно то литературоведение, которое меньше всего является наукой. Сказанное не означает, что я иронически (хотя и не без элегических ноток) скорблю по поводу несовершенства мира; в гораздо большей степени оно означает то, что буквально написано: литература и наука по поводу литературы сегодня могут существовать только в той форме, в которой они существуют – весьма и весьма несовершенной и далекой от идеальных образцов. В противном случае они перестанут существовать. У нас нет выбора. И не будет – до тех пор, пока не появится личность как объект социальной заботы. Общественные потребности – личность – литература – литературоведение: только в такой связке возможен духовно-информационный «взлет» человека (то есть превращение бездуховного, биосоциального по своему генезису индивида в биосоциодуховный объект – личность).

Как видим, суть литературного парадокса в том, что литература по определению считается продуктом сознания, продуктом личностным, концептуальным. На самом деле – это инструмент и результат бессознательного (коллективного или индивидуального) отношения к миру. Лите-

ратура и литературоведение – это щупальца коллективного бессознательного, «запущенные» в разные зоны ментальности с одной целью (ибо бессознательное тоже «преследует цели», точнее, подчиняется определенной логике): обслуживать потребности данного типа социума, по определению ориентированного на бездуховность.

Чем объясняется такое положение вещей?

Человек эпохи демократии, последней стадии цивилизации, homo economicus, если не считать нескольких антуражных Библейских заповедей, создан из двух прабиблейских канонов, сформулированных еще в дописьменную эпоху и отражающих реальные потребности реального человека. Первый гласит: **все на продажу**. Второй вторит: **кто сильнее, тот и прав** (а сильнее, разумеется, тот, кто эффективнее реализовывает первую заповедь). Культ силы, силовая регуляция всех отношений – экономических, политических, нравственных, эстетических – вот «духовный» (точнее – волевой) стержень человека цивилизации.

Рынок и **демократия** в этом контексте становятся инструментами диктатуры бессознательного.

Рынок – продление природной (силовой) регуляции, где деньги превращаются в эквивалент силы; однако «культурную» легитимизацию рыночных отношений обеспечивает демократия, при которой «простой» (то есть неспособный мыслить) человек свободным волеизъявлением выбирает отчего-то исключительно рыночные ценности. Никогда не ошибется. Ему подсказывают сердце и желудок.

Но в этой монолитной цепи не хватает еще одного звена, превращающего прямую в треугольник, легко принимающий форму круга, а именно: **религии**. Sic: рынок – демократия – религия. На этих трех китах держится цивилизация. Следовательно, и литература, обслуживающая потребности цивилизации. Вот куда генетически восходит социоцентризм литературы.

Религия «духовно» освящает бессознательное копошение божьих тварей, не жизнь даже, а «суету сует»; не случайно на деньгах частенько вытравливают священные надписи. Деньги – это святое. И в прямом, и в переносном, и в самом что ни на есть сакральном смысле этого слова. Для людей, «мыслящих» в рыночных категориях, деньги неизбежно превращаются в смысл и цель существования.

Рынок, демократия, религия – вот способы порабощения личности, которые ее же и породили, создали социальные условия для ее возникновения.

Отсюда культ «текущего момента», сиюминутности и прагматичная нацеленность на все «святое», в том числе экзистенциальное, – это проекция психологии homo economicus`а. Бессознательно homo economicus делает все, чтобы выжить, как он делал это и раньше, и всегда; однако в изменившихся условиях, где фактором выживания становится уже и духовная регуляция, он, выживая, одновременно делает все, чтобы погибнуть (не отдавая себе в этом отчета). Под эти бессознательные установки и приспосабливаются наука с литературой, отражающие «всю правду» о человеке: «свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду доложи». Homo economicus видит то, что хочет видеть, и «не желает» (ибо не может) замечать то, что видит личность.

В данном контексте становится понятно, как функционируют критерии художественности (критерии содержательно-формальные). В социоцентрически ориентированном литературоведении смысловыми критериями становятся эстетически аранжированные идеологемы. Что касается собственно научных критериев художественности, то здесь парадокс состоит в том, что основой, базой художественной параметрики является то, что к собственно эстетическому началу, казалось бы, не имеет никакого отношения: идейно-концептуальная содержательность. Чем ближе к Истине творец – тем больший потенциал художественности к его услугам (ключевое слово во фразе – потенциал). Следовательно, нет непроходимой пропасти не только между нынешними «бессознательными» модусами художественности и научности, но и между вполне «сознательными» наукой и литературой. Более того: литература заинтересована в развитии науки – в плане принципиальном, с позиций некой идеальной научно-художественной (информационной) раскладки.

В реальности же мы имеем то, что имеем: социальное, а также его крайность, индивидуальное, поглотило художественное; экзистенциальное (то есть имеющее реальное отношение к Истине) перестало пробиваться сквозь макияж художественного. Существуют только исключения, подтверждающие правило.

Приходится формулировать печальную (для личности) и радостную (для несовершенного социума) закономерность: чем меньше экзистенциального – тем больше социального. Литература, достигающая степеней искусства, предназначена для личности, homo sapiens`a; для человека, homo economicus`a – чтиво, паралитература.

В этой связи, теоретически разграничив понятия *личность* и *индивид*, возникает необходимость дифференцировать мораль и нравственность, которые становятся этическим аспектом содержания художественных произведений.

Мораль – это система ценностей, принимающая форму норм и правил, которая регулирует поведение индивида с точки зрения интересов общества; мораль – это свод социоцентрических догм и канонов, обеспечивающих приоритет потребностей социума над потребностями личности. Интересы личности включаются в мораль ровно в той степени, в какой личность востребована обществом, интересна обществу (то есть в степени минимальной).

Нравственность – это система ценностей, принимающая форму норм и правил, которая регулирует поведение индивида с точки зрения интересов личности (в которые интересы общества включаются по определению); нравственность – это диалектически гибкий (однако же универсальный, согласно требованиям все той же диалектики) нормативный кодекс личности, в основе которого лежит персоноцентрическая ориентация.

Мораль и нравственность соотносятся так же, как индивид и личность, как социоцентризм и персоноцентризм, как психика и сознание – как натура и культура. Собственно, мораль и нравственность и являются ментальными модусами натуры и культуры: это частные случаи проявления закона сохранения информации, это системно организованные заповеди и принципы, которые обслуживают разные субъектно-объектные отношения.

Глупо ставить вопрос о том, что предпочтительнее – мораль или нравственность. Все зависит от точки отсчета. Мораль – это безупречная система ценностей в мире, где отношения регламентируются интеллектом – инструментом продления бессознательного. Если же отношения человека с миром начинают регулироваться разумом (сознанием), мораль уступает место нравственности, как более низкая система регуляции – более

развитой, высокой. Нравственность возникает на основе морали, но не отрицает последнюю.

В данном контексте становится понятно, что индивидоцентризм и персоноцентризм аморальны – но по-разному аморальны. Если индивидоцентризм является отрицанием морали «в пользу» природной (антикультурной) регуляции, то персоноцентризм – отрицание морали с позиций нравственности, конструктивное, культурное, разумное отрицание с сохранением всех положительных моральных достижений, совмещающихся с культурой. Вот почему личность, субъект нравственности (и, следовательно, персоноцентризм как социокультурный феномен), если и превратится в асоциальный, антиобщественный и потому аморальный «элемент», то попросту станет индивидом (ибо утратит особенности своей информационной природы). Индивид – либо результат деградации личности, либо ее природная составляющая, которая стремится к полноценному личностному формату. Дело в том, что социальные отношения личности становятся качественно иными, более сложными, нежели у «субъекта морали», – они становятся целостными (не системными), перерастают рамки системы. Как целостность отличается от системы, так мораль отличается от нравственности (личность от индивида, культура от натуры). Вот почему угроза моральным устоям со стороны личности преувеличена, а отрицание устоев индивидом – недооценено. Это происходит потому, что де факто ставится знак равенства между «аморальными» субъектами – личностью и индивидом.

Искусство, содержательной базой которого является морально-социальная проблематика, идейным стержнем конфликтов так или иначе делает столкновения не психики и сознания, а психики (чувств) и интеллекта как высшей формы психики (вооруженной логикой чувств). Чувства как способ удовлетворения потребностей индивида противостоят долгу (актуализации общественных эмоций, «совести» гражданина – общественно ответственного индивида). Бессознательный, по сути, конфликт бессознательным способом решается на основе морали – бессознательных предписаний социоцентрического характера. Отсюда – культурная бессодержательность «моральной» литературы. Мораль – это и есть экзистенциальный предел литературы, плохо представляющей себе, что такое личность.

Искусство, в центре которого находится личность, homo sapiens, обречено исследовать конфликт «горе от ума», конфликт сознательного и

бессознательного типа отношений, где права всегда личность, а победу торжествует социум.

Свято место пусто не бывает, или, по-другому, отсутствие более сложно организованной информации компенсируется агрессивным наплывом информации, организованной менее сложно. Нет нравственности – ее функции выполняет мораль.

Диалектика абсолютного и относительного – вот механизм житиябытия всего на свете, в том числе литературы. Глупо жаловаться на этот закон законов. Однако нельзя не замечать, как люди склонны абсолютизировать относительную истину.

Приведем яркий образчик современного типа мышления, определяющего, конечно же, и литературное развитие. Всех интересует глобальное потепление. Обратим внимание: социум интересует не человек, бессознательно проинтерпретировавший свои потребности таким образом, что их удовлетворение неизбежно должно привести к потеплению, а потепление как таковое, природа как таковая, не связанные, якобы, с природой человека. Интересуют физические и химические явления, не духовнопсихологические, философские. Интересует не причина, а следствие, ибо не укоренился навык увязывать одно с другим. Ведь ясно же: уберешь одно негативное следствие порочной практики жить не думая – появятся тысячи новых. Но это никого не интересует – вот что характерно.

Иногда рассуждают таким образом: главные вопросы (возможно, духовные: поживем – увидим) откладываются на потом, а сейчас не до жиру – быть бы живу. Но это и есть великолепный образец той самой логики бессознательного, логики, презирающей и отвергающей научную логику.

Выжить можно только решая главные вопросы в увязке с неглавными. Сам факт зачисления вопросов духовных в неглавные, второстепенные, сам факт спокойного отношения к тому, что наш гуманитарный космос перевернут вверх ногами, дискредитирует научное – а значит, и художественное! – сознание. Это ненаучная постановка проблемы выживания человека. Мы просто не выживем, и дело так и не дойдет до постановки главных вопросов.

Конечно, глупо отрицать, что наука и искусство смогли выжить и развиваться только благодаря тому, что они ориентировалась на социальные заказы (в большей или меньшей степени). В конце концов, базовые

потребности определяют «менее базовые». До поры до времени это было ненормально с «чисто научной» точки зрения, но вполне нормально с точки зрения развития человека и общества, с точки зрения развития личностных и общественных потребностей человека, которые (потребности) рано или поздно приводят к потребности развития науки именно как науки, а не как бессознательного приспособления к невозможности стать наукой.

Будем откровенны: **индивиду,** homo economicus`у, не нужна наука как наука, литература как литература соответственно; они необходимы ему как формы психологического приспособления, как способы достижения духовного комфорта (как суррогат духовной деятельности, где экзистенциальная проблема счастья подменяется психологической проблемой удовольствия), как способы уклониться от необходимости быть личностью. Наука и литература (искусство) нужны такому человеку, который получает реальную возможность стать **личностью**.

Личность и социум: только в таком информационном пространстве может существовать гуманистически ангажированная наука и «научное искусство». Вся проблема в том, что сегодня стало нашей базовой потребностью – потребностью уже не просто биосоциального, но биосоциодуховного существа, в которое превратился человек, сам того не заметив. *Базовой потребностью стала потребность разумного существования.* Это и есть проклятая проблема нашего времени; все остальное – проклятые следствия проклятой проблемы.

Литература как феномен духовно-экзистенциальный – это отражение вовсе не литературной, а духовно-социальной проблемы: превращения индивида в личность.

Полина Ткачева

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТИХОТВОРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ДИСКУРСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО («ПЕСНЯ О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ»)

Ритм пульсирующей нитью объединяет такие довольно разные виды искусства, как музыка и литература. В особенности это очевидно, когда литературное произведение написано при помощи средств стихосложения. Стихо-

творный текст, в принципе, имеет много сходного с музыкальным текстом: период, мотив, сильная доля, слабая доля, метр, ритм и т.д. Особенностью музыки и литературы является то, что оба вида искусства относятся к временны'м видам искусства, поэтому их «сотрудничество», если можно так выразится, наиболее продуктивно. Однако, нужно отметить, что у этих видов искусства диаметрально противоположный результат создаваемого художественного образа. В музыке художественный образ является абстрактно-ассоциативным, поскольку она ярко выражает чувства: радость, тревогу, грусть и т. д. Литература же оперирует конкретно-ассоциативными образами. В особенности это касается эпоса, где сюжетная линия является обязательным условием создания произведения [1, 105-109].

В своем творчестве В. Высоцкий соединил эпический дискурс с музыкальным. В традиционной песне обычно лирический дискурс (где художественный образ также зачастую, как и в музыке, абстрактно-ассоциативный) соединяется с музыкальным дискурсом либо на равных, либо музыкальный дискурс является главенствующим (доминирующим).

В творчестве В. Высоцкого все наоборот: музыкальный дискурс, соединяясь с ритмом стихотворного текста, создает конкретно-ассоциативный образ. Таким образом, на наш взгляд, музыкальный дискурс в его произведениях играет второстепенную, хотя и весьма активную роль, поскольку даже напечатанные на бумаге его произведения звучат музыкально.

Безусловно, В. Высоцкий все подчиняет созданию конкретно-ассоциативного художественного образа, тем самым заставляя форму соответствовать содержанию. Таким образам, музыкальный дискурс также подчиняется основной идее (идеям) произведения. Рассмотрим все выше сказанное на примере из творчества В.Высоцкого, взяв для анализа «Песню о сентиментальном боксере».

Ключевым моментом для построения данного произведения, на наш взгляд, является ритм. В. Высоцкий использует разнообразные ритмические особенности как литературного, так и музыкального дискурсов. С одной стороны, в музыкальном произведении «под понятием «ритм», в тесном смысле, разумеется организованная последовательность звуковых длительностей» [2, 26], с другой – «понятие «ритм» может быть истолковано шире – как соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы» [2, 27]. В данном произведении В. Высоцкого за-

ложен музыкальный ритм как в узком, так и в широком смысле, причем он объединяет понятие музыкальный ритм с ритмом литературного текста, подчиняя при этом и тот и другой единственной цели –созданию художественного образа.

Для создания художественного образа В. Высоцкий использует многоуровневую ритмическую структуру литературного текста. В этом произведении повторяющееся сочетание выделяемого элемента (в данном случае куплета – сильного места [3, 975-976]) и последующего промежутка (припева – слабого места [3, 975-976]) образует звено (такт) ритмической структуры. Здесь же мы наблюдаем еще одну художественную функцию ритма – *предсказуемость,* которую автор использует по-своему. «Художественная функция ритма всегда одинакова – она создает ощущение предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента текста, и подтверждение или не подтверждение этого ожидания ощущается как особый художественный эффект. Однако, чтобы такое ритмическое ожидание могло сложиться, нужно, чтобы ритмические звенья успели повториться перед читателем несколько раз (не менее трех). На сюжетном, образном, идейном уровне это достижимо обычно лишь в произведениях большого объема» [3, 875]. Между тем, В. Высоцкий не менее трех раз повторяет ритмические звенья на сюжетном, образном и идейном уровне в произведении малого объема, тем самым он закладывает в малый объем большое содержание. Прежде всего мы имеем дело с ритмическими звеньями парадоксальности, которые повторяются перед читателем (слушателем) трижды. В названии, на образном и сюжетном уровнях.

Философская идея данного произведения просматривается в ироническом парадоксальном названии: «Песня о сентиментальном боксере». Сочетание не сочетаемого настораживает читателя (слушателя): ибо боксер не должен быть сентиментальным. Это первое звено парадоксальности. Второе звено парадоксальности находится на уровне образов героев. Герои песни: Буткеев – боксер-боец и сентиментальный боксер (сентиментальный от англ. sentimental – чувствительный) – опять-таки парадоксальное сочетание. Причем чувствительный, сентиментальный боксер на самом деле чувствует все, он чувствует, даже то, что чувствует Буткеев:

И я сказал ему: «Чудак!
Устал ведь – отдохни!»
Но он не услышал – он думал, дыша,
Что жить хорошо и жизнь хороша! [4, 83]

То, что В. Высоцкий описывает Буткеева лишь внешне, и в то же время подчеркивает, что сентиментальный боксер имеет внутренний мир, только усиливает парадоксальность данных образов. Довольно простое, хоть и парадоксальное, действие усложнено психологизмом (психологическим конфликтом главного героя с действительностью). Бой передается через «я» сентиментального боксера, его чувства, его видения боя. Между тем оба героя показаны довольно объемно, так как мы прекрасно себе представляем как сентиментального боксера, так и здоровяка Буткеева, его описание передается через серию метких коротких характеристик, что называется, портретом в быстрых, крупных штрихах. Автор показывает самое основное в своих героях, как бы подчеркивая этим самым их основные черты. Внешнее описание Буткеева говорит о том, что сама внешность и есть Буткеев – крупный, здоровый, не сильно задумывающийся над тонкостями жизни. Сентиментальный же боксер не имеет внешней характеристики, его внутренние переживания и есть он сам, это – его сущность, что и передано автором.

Третьим звеном парадоксальности в данной ритмической цепочке является парадоксальность сюжета. Сюжет «Песни о сентиментальном боксере», имеющий четко определенные ритмические звенья, тесно связан с метрической композицией произведения. Сюжет довольно лаконичен. На ринге встречаются два боксера: сентиментальный, который не может «бить человека по лицу» [4, 82], и Борис Буткеев, о котором мы знаем чуть больше – он сибиряк, переселившийся в Краснодар (прямая характеристика) с говорящей фамилией – Буткеев (характеристика косвенная), так как сам он, безусловно, напоминает «будку» (слово разговорной лексики: «Ну и будка же у него!», «Не лицо, а будка!»), несмотря на то, что произошло облагораживание фамилии: буква «д» заменена на «т». После встречи боксеров на ринге происходит все то, что и должно произойти: «Удар, удар... Еще удар...» [4, 82]. Ведь боксеры встречаются, чтобы померяться силой, а между тем, эта встреча не совсем обычная. В данном произведении есть внешнее действие – это то, что видят зрители, а также

внутренний мир одного из боксеров. И вот этот внутренний мир находится в прямом противоречии с действием, приводя к *конфликту героя с действительностью*. Боксер ведь «сентиментальный», он не может «бить человека по лицу», но, тем не менее, выходит на ринг и, что самое удивительное, – побеждает. Другими словами*, произведение построено опять-таки на парадоксе, на совмещении несовместимого*. Все действие можно разделить на завязку, ход действия с тремя кульминациями и развязку. В ходе действия мы наблюдаем несколько мини-кульминаций (ритмические звенья мини-кульминаций повторяются трижды):

1) Кульминация первая. Буткеев прижимает сентиментального боксера в угол, последний изворачивается, но:

Вот апперкот – я на полу,
И мне нехорошо! [4, 82].

Судья досчитывает до семи, но сентиментальный боксер встает, и бой продолжается.

2) Кульминация вторая. Идет накал страстей:

В трибунах свист, в трибунах вой:
«Ату его, он трус!»
Буткеев лезет в ближний бой –
А я к канатам жмусь. [4, 82].

Буткеев прижимает к канатам противника, переходит на ближний бой.

3) Третья кульминация — самая сильная:

А он все бьет – здоровый, черт! –
Я вижу – быть беде.
Ведь бокс не драка – это спорт
Отважных и т.д. [4, 83].

И тут, когда действие накалено до предела, происходит сверх неожиданная (парадоксальная) развязка:

Вот он ударил – раз, два, три –
И... сам лишился сил, –
Мне руку поднял рефери,
Которой я не бил. [4, 83].

Итак, подведем некоторый итог. Как уже говорилось выше, в ходе действия данного произведения имеется три мини-кульминации. В первой сентиментальный боксер «лежит на полу», во второй – «жмется к канатам», а в третьей – побеждает. Парадоксальность сюжета налицо. Сильного Буткеева побеждает сентиментальный боксер, причем в обратном порядке, через почти поражение в начале произведения, через сложную ситуацию в середине и через совершенно неожиданную парадоксальную победу в конце. Философская концепция парадоксальности развивается и усиливается в концовке, где сентиментальный боксер побеждает, побеждает несмотря на то, что он лишь уворачивается от ударов Буткеева. Столь сложная внутренняя ритмическая структура нужна автору для передачи своей философской концепции. Разгадать философскую концепцию В. Высоцкого не так просто, поскольку она не лежит на поверхности, хотя, безусловно, доступна тому, кто хочет ее увидеть. Между тем само произведение «Песня о сентиментальном боксере» воспринимается читателем (слушателем) довольно легко и непринужденно. В чем же секрет этого восприятия? Безусловно, в форме данного произведения. Композиционно оно разбито на 12 частей, причем 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11-я части имеют одинаковое строение:

_/_/_/_/
_/_/_/

_/_/_/_/
_/_/_/

Как видно из выше приведенной схемы, эти части написаны ямбом, вследствие чего в каждой из этих частей повторяется четкий ритмический рисунок, образованный чередованием четырехстопного и трехстопного ямба. Это чередование обусловлено как содержанием произведения, так и чувством ритма боя, который прекрасно передает автор. С помощью такого

ритмического рисунка автор добивается полной иллюзии боя с его наступательными атаками, мини-паузами и т.д.:

Удар, удар.. .Еще удар...
Опять удар – и вот (здесь пауза)

И соответственно разворот боксеров на ринге (пауза образована отсутствием четвертой стопы в этой строке):

Борис Буткеев (Краснодар)
Проводит апперкот (пауза)

Через данный ритмический рисунок автор создает картину боя: удар, удар... остановка. Чередование присутствует на всех уровнях. Схематически это возможно представить так:

1 часть:

_/_/_/_/

_/_/_/ (пауза) – поворот

_/_/_/_/

_/_/_/ (опять пауза) – поворот

2 часть:

_/_/_/_/
_/_/_/ (пауза) – поворот
_/_/_/_/
_/_/_/ (опять пауза) – поворот

В третьей части, которая состоит всего из двух строк, сложившийся ритмический рисунок меняется:

3 часть:

_/ _ _/_ _/_ _/

_/ _ _/_ _/_ _/

Перед нами 4-стопный амфибрахий, причем во второй строке после второй стопы имеется цезура, заменяющая безударный слог.

Созданию художественного образа подчинена ритмическая концепция произведения. С одной стороны, в куплетах мы имеем полное совпадение ритмических рисунков (аккомпанемент – 2/4, мелодия – 2/4, стихотворный размер – ямб), с другой стороны, в припеве – явление полиритмии (полиметрии) [5, 430]. Здесь ритмический рисунок аккомпанемента остается неизменным – 2/4, однако изменяется ритмический рисунок мелодии – 3/4, и меняется стихотворный размер: с ямба в куплете (- /) на амфибрахий в припеве (- / -). Полиритмия, на наш взгляд, также проявление парадоксальности. Однако, это явление необходимо В. Высоцкому для создания наиболее полного художественного образа. С одной стороны, бой продолжается — и это подчеркивается четким ритмом аккомпанемента ²⁄₄, с другой стороны, припев – это «мысли» героя о «мыслях» другого героя:

И думал Буткеев,
мне челюсть кроша:
И жить хорошо,
и жизнь хороша! [4, 82]

Нужно отметить, что в произведении очень мало «мыслей» Буткеева. В своей основе показан лишь внутренний мир сентиментального боксера и внешний облик Буткеева (как уже говорилось). Это связано с тем, что Буткеев живет в мире действий, а не в мире мыслей, анализировать, переживать и обдумывать – это удел сентиментального боксера. Буткеев же бьет без всяких мыслей, кроме одной: «И жить хорошо, и жизнь хороша». Однако, движение мысли Буткеева значительно медленнее, чем его действия. Поэтому удары кулаков Буткеева звучат в аккомпанементе, а вот движение его мысли отражено в измененном ритмическом размере мелодии и ритме стиха.

Таким образом, в этом произведении в весьма сжатой форме, но очень оптимально в смысле нужного (важного!) содержания передан сюжет – с тремя кульминациями боя, настроением зрителей, рефери и так далее. Лаконичность формы и объемность содержания – классический прием В. Высоцкого. Практически все его произведения построены по

этому принципу, что говорит о высочайшем мастерстве автора, умудрившегося в нескольких словах передать атмосферу боя, сам бой, нарисовать героев, показать их внутренний мир и обязательно (и это тоже классическая черта его творчества) заложить в это небольшое произведение свою философскую идею жизни.

Вопрос о жанровой [1, 105-109] специфике данного произведения весьма сложен. Как и во всех произведениях В. Высоцкого, в данном случае мы наблюдаем соединение внешней песенной оболочки («Песня о сентиментальном боксере» – слово «песня» присутствует в названии, далее стоит учесть и тот факт, что это произведение было написано для исполнения под гитару и автор его исполнял) с внутренними сюжетно-композиционными особенностями. Это в конечном счете позволяет говорить о жанре произведения, как о более сложной структурной системе, нежели просто о песенном жанре. Безусловно, в данном случае, автор использует весь арсенал стихотворной речи: ритм, рифму, особенности силлабо-тонической системы стихосложения и т.д.

В произведениях В. Высоцкого все подчинено созданию художественного образа через единство формы и содержания [6, 7]. Таким образом, и стихотворный дискурс, и музыкальный дискурс участвуют именно в этом процессе. Объединяя оба дискурса, В. Высоцкий с их помощью создал оригинальный авторский жанр, основой которого является эпическое произведение (в данном случае, на наш взгляд, рассказ в стихах, так как присутствует ярко выраженный сюжетный стержень). Однако, для усиления образности автор использовал возможности музыкального дискурса. При помощи разнообразного ритмического рисунка (полиритмии) В. Высоцкий делает образы более объемными, усиливая их парадоксальность при помощи парадоксальности ритма. Появление столь оригинального жанра в творчестве писателя обусловлено прежде всего историческими социально-политическими особенностями рождения и существования его произведений. Невозможность публиковать свои произведения, а также нежелание писать в стол привели к оригинальному авторскому изобретению – изобретению, стоящему на стыке трех видов искусства: литературы (эпоса!), музыки и театра (так как автор сам исполнял свои произведения). Именно в таком виде творчество В. Высоцкого существовало и существует по сей день. Именно поэтому, на наш взгляд, оно легко воспринимается, но в то же время его исследование (и понимание) много-

кратно усложняется тем, что в песенную форму В. Высоцкий закладывает далеко не песенное содержание, концентрируя тем самым в малом словесном объеме большое философско-художественное наполнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ткачева, П.* Разрушение границ жанра сказки в современной поэзии (В. С. Высоцкий, «Лукоморья больше нет...») / П. Ткачева // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалопя. Сувязі: зб. арт. – Вып. 3. – Мінск.: Бестпрынт, 2006.

2. *Способин, И. В.* Музыкальная форма: учебник / И. В. Способин. -- 6-е изд. -- М.: Музыка, 1980.

3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. -- М.: НПК «Интелвак», 2001.

4. *Высоцкий, В.* Песня о сентиментальном боксере / В. Высоцкий // Антология Сатиры и Юмора России XX века. -- М.: Изд-во Эксмо, 2005. – Т. 22.

5. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В.Келдыш. -- М.: Советская энциклопедия, 1990.

6. *Ткачева, П.* Жанровые особенности произведения В. Высоцкого «Песня-сказка про джина» / П. Ткачева // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалопя. Сувязі: зб. арт. – Вып.5. – Мінск: Бестпрынт, 2008.

7. *Ткачева, П.* Символическое пространство в произведении В. Высоцкого «Очи черные» / П. Ткачева // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. -- М.: «Ремдер», 2009.

Михаил Кенька

ПО СХОДСТВУ ДУШ И СУДЕБ

(о современном художественном переводе)

С давних пор, ещё когда начались контакты между народами и странами, проявились потребности в обмене культурными ценностями, создаются художественные переводы для ознакомления читателей той или иной страны с литературой других стран, написанной на языках, которыми они не владеют, для взаимосвязей культур, для того, чтобы не отставать от мирового литературного процесса. В конкретной стране, в определённое время потребность в художественном переводе может принимать самые разнообразные формы и даже… почти отсутствовать. Вот же существует в

умах некоторых наших даже весьма культурных читателей убеждение, что перевод с иных языков на белорусский не нужен. Как это – Шекспир по-белорусски, Гёте, Байрон, Бернс, тончайшая лирика, – и на белорусском языке? – вопрошают они. Но не понимают, не хотят уразуметь и признать, что язык наш не хуже, чем другие, а ведь прекрасные белорусские переводы названных и многих других поэтов уже доказали это. Но почему подобный вопрос не задают поляки, немцы, французы, многие другие? Потому что без художественного перевода на свой язык они обойтись не могут. Мы теоретически вроде бы и можем, потому что мы в состоянии читать переводы на русский язык. Начиная с давних времён мы пользовались трудом русских переводчиков. Это нормальное явление. Есть ряд языков, в настоящее время это английский, немецкий, французский, русский, испанский, китайский, которые являются не только средством межнационального общения, но выступают также и как носители мировой культуры. На этих языках во множестве печатается не только переводная художественная, но и научная, техническая, деловая литература, энциклопедии, справочники, учебники. В последнее время расширение сети Интернета вывело вперёд английский язык.

В России, позже в СССР, переводческое дело получило большое распространение, было поставлено на широкую ногу. На сегодняшний день на русский язык переведено и доступно россиянам (а также и нам без перевода на белорусский) большинство произведений мировой художественной культуры, от самых древних мировых мифологических циклов, «Сказания о Гильгамеше», «Махабхараты» и «Рамаяны» до творчества современных авторов. Некоторые из них в русских переводах стали более популярны, чем в родной среде. Каждая из малых стран ориентируется на какой либо из «мировых языков». Да и в той же России в своё время было русско-французское двуязычие, и тогда с французского даже переводились произведения, написанные на иных языках. Нам даже во многом легче, ибо освоить родственный русский язык легче, чем неродственный английский, как это делают теперь в Чехии, Польше, Болгарии, «переориентируясь» на Запад.

Всё перевести в стране, где не так уж много переводческих кадров, где нет достаточных средств на издание огромного количества переводных книг, нельзя. Может ли Белоруссия позволить себе иметь в переводах

собрание сочинений Бальзака в 24 томах, Золя – в 19-и, Мопассана, Марка Твена, Жюля Верна – в 12-и … и так далее? Не может. А на русском они есть, как есть и многое другое. К тому же и книги русских писателей нам не нужно переводить – всё население знает и понимает русский язык. Мы зашли уже в двуязычии так далеко, что до недавнего времени как нормальное явление воспринимали отсутствие двуязычных белорусско-иностранных словарей, что у нас в школах и вузах учили переводу с английского и немецкого на русский, а на белорусский – нет. Все школьники и студенты и сейчас обучаются русско-иностранному переводу, а не белорусско-иностранному. Только недавно появились англо-белорусский, украинско-белорусский, польско-белорусский словари. Почти не применяется иностранно-белорусский синхронный перевод. Почти все выступления приезжающих к нам гостей, делегаций, учёных переводятся на русский язык. Такого больше нет ни в одной стране мира.

Конечно, есть и масса книг, которые на русский язык не переводились и, может быть, не будут переводиться, а нам они интересны. Особенно те, в которых есть нечто близкое именно нам. Так, у польского писателя Юзефа Крашевского есть немало произведений, связанных с Белорусью, с ее известными людьми. Они не только не переведены на русский язык, но и на польском многие из них издавались только при жизни автора. Но нам они интересны. Значит, нельзя полностью полагаться на благоприятную ситуацию с двуязычием. Тем более, что и время, государственный строй, социальные отношения, конкретные обстоятельства и ситуации накладывают свой отпечаток. Вспомним недавнее прошлое, когда художественный перевод зависел от идеологических установок. В советских республиках отдавалось предпочтение переводам произведений так называемых прогрессивных писателей, из социалистического лагеря, развивающихся стран социалистической ориентации. Многие авторы просто игнорировались. Иногда и некоторые переводимые попадали в немилость. Помнится случай, когда Агата Кристи что-то неугодное сказала в адрес СССР, и из Москвы последовал приказ прекратить печатание тиража ее сборника, выпускавшегося в Минске. Мы не переводили «Поминки» (Dziady) А. Мицкевича, потому что там автор плохо отзывается о России, «Огнем и мечом» Генрика Сенкевича – потому, что там односторонне показана война поляков с украинцами, «Крёстный отец» Д. Пьюзо – из-за якобы содержащейся в этом романе идеализации ма-

фии… Примеров множество. О том, чему ставился заслон, что не переводилось ранее, можно частично судить по той массе книг, преимущественно детективной, приключенческой, фантастической, эротической и другой «массовой» литературы, переводимой ныне в России на русский язык в изобилии и наводнившей также и наш белорусский книжный рынок.

Но ведь многое не переводилось справедливо. В ряде стран существуют ограничения, а то и запрет на перевод и издание книг, возбуждающих низменные чувства, пропагандирующих чуждые идеологические, нравственные, религиозные, расовые идеи, разжигающие вражду между народами, насилие. Абсолютной свободы здесь, как и во многом другом, быть не может. А то, что такая литература порой все же издаётся, что мы её видим на прилавках наших книжных магазинов, не может считаться таким уж прогрессивным явлением. И хорошо, что белорусские издатели не поспешили заказывать переводы подобных книг. Ведь почему ещё, кроме как с познавательными целями, переводились и переводятся лучшие образцы мировой, в том числе и русской, литературы на белорусский язык? Чтобы на переводах поучиться, чтобы расширить возможности своего языка, своей литературы, чтобы творчески обогатиться. А можно ли обогатиться, читая перевод, некритически, без нужды перенасыщенный смесью англицизмов с блатной «феней», с многочисленными кальками с английского и словечками из молодёжного сленга? Своего этого на белорусском языке пока нет или почти нет в художественной литературе, но в журналистике уже проявляется.

Парадокс, но и обратный процесс – художественный перевод произведений белорусской литературы на иные языки снова упирается… в русский язык. Не так уж популярен наш язык за рубежом, не так много есть там специалистов, которые переводили бы наши книги. В недавнем советском прошлом белорусская литература всё же в лучших своих образцах переводилась на русский язык. Иногда и не в лучших – по знакомству, по взаимным интересам. Некоторых переводчиков из числа русских писателей или работников московских издательств даже поощряли, издавая в республиках их собственные творения. Но эти примеры не делали погоды, переводилась преимущественно всё же хорошая, качественная литература.

Благодаря тому, что современная белорусская художественная литература издавалась на русском, она становилась известной не только в

пределах РСФСР, но и в других республиках, а также за пределами СССР. И если какое либо издательство в союзных республиках, а также и в зарубежных странах хотело издать белорусскую книгу, то перевод делался не с оригинала, а с русского перевода. Качество такого “перевода с перевода” часто оставляло желать лучшего, но, по крайней мере, переводы прозы получались не слишком искажёнными. Переводчики поэзии предпочитали иметь дело с подстрочником, но, во многих случаях… тоже русским.

Подобная практика существовала и в белорусских издательствах, когда приходилось иметь дело с произведением, не существующим в русском переводе. Так, перевод повести венгерского писателя Иштвана Петроваца “Накануне” по заключённому “Юнацтвам” контракту пришлось делать… с украинского перевода, переводчика с венгерского на тот момент в Минске не нашлось. А сколько делалось переводов с русских переводов, особенно в предвоенные годы! Возьмём 1940 год, сделаем своеобразный срез, выписав из “Летапіса друку БССР” только переводные книги. Среди них мы найдём много зарубежных произведений Жюля Верна, Эптона Синклера, Проспера Мериме, Марка Твена, Чарльза Диккенса, Шарля де Костера, Мигеля Сервантеса, Майн Рида – все они переведены по уже готовым русским переводным текстам, изданным ранее. Есть много переводов с русского – Гончаров, Гоголь, Некрасов, Герцен, Чехов, Короленко, Горький, Крымов, Арсеньев, Бианки – и это при том, что выходило много произведений русских писателей в оригинале! Были и немногочисленные тогда переводы непосредственно с иностранного – с польского, украинского, немецкого, еврейского. Эти языки тогда знали многие, впрочем, нет проблем в переводах с них и теперь.

А благодаря изданиям на русском языке во времена СССР белорусские писатели получали не только новых читателей, популярность, но и почёт, литературные премии, звания, награды. Порой всё это зависело и от качества перевода, добросовестности работы русского поэта или прозаика (а именно они в большинстве своём брались за переводы), от налаженных связей с теми, кто не отступался перед особенными трудностями перевода с белорусского. Так, Якуб Колас не получил Государственной премии СССР в 1948 году за поэму “Рыбакова хата” исключительно из-за того, что переведена она была не в соответствии со стилистикой оригинала, его духом,

поэтичностью. Про это он писал Сергею Городецкому 29 февраля 1948 года: “Ехал с Фадеевым в одном купе. “Рыбакову хату” со списка кандидатур снял он. Мотивы для меня не убедительны: поэма прозаична! По крайней мере, в той части, которая была прочитана. Но когда я читал ему поэму в оригинале, он сказал иное…”.

Прозаичность белорусских стихов в русском переводе – явление, проистекающее не от недостаточного усердия русских переводчиков, а от существенной разнице в фактуре, стилистике этих двух хотя и родственных, но не таких уж сближенных, как представляется неспециалисту, языков, а также в русской стихотворной традиции, ориентирующейся на выработанный, начиная с времён А. Пушкина, своеобразный книжный поэтический стиль, отличающийся некоторой приподнятостью. Белорусский же литературный язык тесно связан с разговорной речью, он более естественен даже в поэзии.

Положение осложняется также и тем, что зачастую ради ложно понятого “национального колорита”, а также ради сохранения рифмовки переводчики оставляют многие слова, которые по их мнению может понять и русский читатель. На самом же деле они попадают в число довольно многочисленных межъязыковых омонимов, причём русский читатель воспринимает их либо как слова диалектные, областнические (калыхаць – колыхать – качать), либо как слова из другого стиля (вораг – ворог – враг; сцяг – стяг – знамя). Есть и третий тип ошибок, основанных на межъязыковых омонимах, связанный с совершенно неправильным пониманием слова: бескарысны – бесполезный, а не бескорыстный; араць – пахать, а не орать). Уже анекдотом стала замеченная С. Александровичем фраза из перевода Кузьмы Чорного: “На конюшне ржали лошадки”. В оригинале же было: “У канюшыне стракаталі конікі”. Некто из тех, кто предполагал, что белорусский язык не более чем легко понимаемый диалект русского, перевёл название романа И. Мележа «Подых навальніцы» как «Смерть невольницы». Рецензируя книгу переводов поэзии А. Пысина, я также нашёл строчку, где в оригинале собака дружелюбным лаем приветствует (вітае) гостей, в переводе же она – «лает и витает» (надо думать, в облаках)…

Переводы поэзии и даже прозы на русский язык не обходятся без смысловых ошибок, связанных с определённой разницей в ментальности, в

особенностях национального быта, традиций. Так, переводя прозу Чигринова на русский язык, неопытному перевоссоздателю не удалось найти соотватствие слову “клямка”. Подобные недочёты случаются в практике работы начинающих переводчиков, особенно тех из них, кто берётся переводить, совершенно не зная белорусского языка, полагая его всего лишь диалектом русского. Но таких “специалистов” в истории белорусско-русского перевода не так уж много. В недавнее время с белорусского часто переводили многие русские писатели, немало сделали для знакомства с нашей поэзией -- Яков Хелемский, Римма Казакова, Игорь Шкляревский, Олег Шестинский, Владимир Гордеичев, Светлана Кузнецова, Анатолий Чепуров и многие другие. И в Беларуси многие ранее активно занимались переводами на русский, среди них Бронислав Спринчан, Фёдор Ефимов, Иван Бурсов, Иосиф Василевский, Наум Кислик, Александр Дракохруст, Геннадий Бубнов, Валентин Тарас, Светлана Евсеева и другие. Особенно хочется отметить работу переводчиков прозы – Владимира Машкова, Владимира Жиженко, Георгия Попова, Владимира Кудинова. Благодаря им русский читатель познакомился в хороших переводах со многими хорошими произведениями. Чаще всего этому содействовали публикации их переводов в журнале “Неман”, который распространялся по всем республикам СССР. Часто можно было встретить публикации белорусских авторов в журнале “Дружба народов”, на русском языке выходили антологии, сборники, новинки нашей прозы, поэзии и драматургии… Белорусские издательства успешно расширяли связи с зарубежными фирмами, заключались контракты, за которыми следовали и издания на иностранных языках.

Как не вспомнить также и о том, что к художественному переводу был постоянный интерес и в критике, они обсуждались на Всесоюзных и республиканских конференциях, рецензировались, издавался ежегодник “Мастерство перевода”, где о качестве переводной литературы вели разговор как теоретики, так и практики, обобщался опыт, обсуждались проблемы.

А что же теперь? К большому сожалению, после распада СССР всё это было нарушено, хотя издательств, журналов и других печатных изданий в России, в странах ближнего зарубежья и у нас стало неизмеримо больше. Так в чём же дело? Нечего переводить? Нет интересных книг? Безусловно, есть и новые произведения, есть переводчики, но в дело вмешались рыночные отношения. И в самом начале их развития “на постсо-

ветском пространстве” издатели и редакторы стремились удовлетворить интерес к той западной литературе, которая ранее издавалась в ограниченном количестве или вообще, правильно или неправильно, считалась нежелательной. В первую очередь русский книжный рынок заполонили переводы западной детективной, приключенческой литературы, фантастика, сценарии “мыльных” сериалов... Но есть и положительное – стало издаваться многое из чисто познавательной сферы: философская, мемуарная, политическая книга, публицистика, книги по истории, психологии, религиозным проблемам, справочники, энциклопедии, пособия. Появилась возможность почитать Фрейда, Ницше, Шопенгауэра, Бердяева, Соловьёва, мемуары известных западных политиков, военных, литературу эмиграции, диссидентов, русских писателей, чьи произведения ранее не печатались – Гумилёва, Гиппиус, Мережковского, Замятина, так называемую “элитарную словесность”. Все эти книги, в русском оригинале или оперативно (но не всегда качественно) переведённые на русский язык, многочисленные “коробейники” стали привозить и к нам, в таком виде они быстрее пришли к читателю, да и переводить их на белорусский язык никому не приходило в голову. И тут уже каждый волен был сам выбирать, решать, стоит или нет “впускать в душу” то, что раннее ему было недоступно. “Массовая” литература в эту пору подавила серьёзную, к которой был привычен наш читатель.

На Западе читатель давно приучен к другому. Кто из писателей там наиболее популярен сейчас? Как раз авторы детективов. Пять американцев – Джон Гришем, Майкл Крайтон, Стивен Кинг, Том Клэнси и Роберт Ладлэм – самые популярные и самые богатые писатели. Их книги числятся в списках бестселлеров, переиздаются, экранизируются. На Западе даже те из писателей, которые более склонны к реалистической литературе, ради денег вынуждены обращаться к наиболее “ходовым” жанрам. Такое случилось, к примеру с Доменико Пьюзо. Первый его роман – “Тёмные аллеи”, реалистический, получил благожелательные отзывы, но принёс ему 1460 долларов, второй – “Счастливый странник” – 1250 долларов. И тогда он, обременённй долгами, стремясь заработать деньги, обратился к теме об участии итало-американцев в организованной преступности США. Роман “Крёстный отец” имел феноменальный успех, принёс автору только за первые десять лет 6 миллионов долларов. Хотя сразу по его вы-

ходе в рецензии он был охарактеризован как “громоздкий, вульгарный, рассчитанный на сенсацию”. Совращённый автор продолжал писать детективы до конца своей жизни, не вернулся к тому, что занимало его в начале творческого пути. И, возможно, мир потерял автора уровня Джека Лондона, Хемингуэя или Фолкнера. А приобрёл пусть и выделяющегося из массы, но всё же одного из многих “детективщиков”.

Однако, вернёмся к переводам, к нашему читателю, который, изголодавшись по “массовой” литературе, у нас она раньше была отнюдь не массовой, стал её активным потребителем. Рынок даже приучил к подобной литературе тех, кто приобщился к чтению за последние 10-12 лет. Но ведь есть и читатели старших поколений, им подобное чтиво за эти же годы приелось, иные и вовсе его не приемлют. Всё же у нас несколько другая ментальность. И школа ориентирует на литературу серьёзную, традиционную, заставляющую думать и сопереживать.

В эйфории “перестройки” высказывались мысли о том, что вот теперь, наконец, при отсутствии цензуры и идеологического давления писатели будут свободно творить и создадут нетленные образцы во всех родах и жанрах литературы. Но где шедевры? Прошло уже около двадцати лет, а их нет. Нет даже у ныне живущих признанных писателей. А что есть? “Записки мертвеца”, “Секс и немного любви”, “Охота на киллера”, “Закон стаи”, “Закон силы” и так далее, и так далее… В самых популярных писателях и в России теперь ходят авторы детективов, да ещё постмодернисты, концептуалисты, которые всё ещё пародируют литературу советской эпохи. И не только навязывают свои творения русскому и “постсоветскому” читателю, но и пытаются выйти на западный рынок. Вот кто, к примеру ездил на Лейпцигскую книжную ярмарку: Борис Акунин, Владимир Сорокин, Людмила Улицкая, Людмила Петрашевская, Григорий Остер, Аркадий Ваксберг, Сергей Гандлевский. Не удивительно, что интерес к современной русской книге упал.

Есть, конечно, в России книги не сиюминутного спроса, не однодневки, а такие, которые и в переводе сослужили бы добрую службу. Вот вышел в 1994 году в российском издательстве “Голос” тиражом 35 тысяч экземпляров, в двух томах по 700 страниц каждый роман Леонида Леонова “Пирамида”, над которым писатель работал сорок лет. Это книга эпохаль-

ная, густо написанная, содержательная, читать её трудно. Но сколько в ней мудрости, сколько размышлений над жизнью, над судьбами народов! Можно с уверенностью сказать, что на Беларусь попали единичные экземпляры этого романа, может быть, его нет даже в Национальной библиотеке, потому что система межбиблиотечного абонемента разладилась и многие издательства не рассылают, как раньше, по библиотекам, "обязательные экземпляры" изданных ими книг. Вот такую книгу не грех бы и перевести… Но кто за это возьмётся? Кто издаст?

И всё же основания для оптимизма относительно дела художественного перевода есть. И это мы можем наблюдать по тому повороту книгоиздателей не только в России, но и на Западе к качественной литературе. Она не заглохла, появляются если не шедевры, то всё же вполне серьёзные книги, свободные от дурновкусия и ориентации на низменные чувства. Среди них называют романы "Холодная гора" Чарльза Фрезье, "Мемуары гейши" Артура Голдена, "Бог малых вещей" индийского автора Арундхати Рой, произведения Кристофера Бакли, Мартина Эмиса, Пауло Коэльо, Джулиана Барнса, Харуки Мураками, Алесандро Барикко, Джона Ридли, Тома Вулфа, Пола Остера. Некотрые из них уже изданы в Росссии, попадают и к нам. Но, видимо, мы снова будем довольствоваться русскими переводами. Даже наш журнал "Всемирная литература", издававшийся в Минске на русском языке, не так уж обращал внимание на хорошую зарубежную прозу и поэзию, которая не была бы чем-то "вторичным", уже читанным, а становилась открытием для читателей республики. Поэтому он и не пользовался популярностью у читателя, подписчиков было мало, и вот журнал закрылся.

А как же белорусская литература, её новинки? Выходят ли они за пределами Белоруссии? Да, издали в Германии стихи Алеся Рязанова, в Индии – избранное Янки Сипакова, в Польше – стихи Галины Творонович и Алеся Рязанова, выходят отдельные книги в России. Весь журнал "Юность" №5 за 2004 год был отдан белорусским авторам. Их произведения перевели М. Шелехов, А. Глод, В. Гришковец, С. Махонь, В. Глушаков, Ф. Ефимов, Н. Кислик, Ф. Мыслицкий, А. Аврутин, Б. Спринчан, Т. Лейко, И. Котляров – в большинстве представители нового поколения переводчиков. Значит, есть кому представить белорусскую литературу в России. Есть там и журнал "Дружба народов", который раньше часто печатал белорусских авторов. Те-

перь же там встретишь имена только Алеся Кожедуба и Владимира Бутромеева, которые живут в Москве, сами приносят написанное ими, продвигают, сами и переводят себя. Был в Минске главный редактор этого журнала Александр Эбаноидзе, в Союзе писателей Беларуси с ним состоялась встреча, во время которой шёл разговор о том, чтобы журнал более активно печатал лучшее из того, что пишут наши авторы. Есть надежда, что журнал будет печатать произведения белорусских писателей чаще.

“Нёман” в прежние времена тоже знакомил читателей всего СССР с белорусской литературой. Теперь сфера его распространения неизмеримо сузилась. И всё же – надо надеяться на лучшее…

Есть ещё и наиновейшие способы тиражирования книг – диски CD ROM и DWD ROM, на них можно уместить очень много. В продаже уже есть диски «Библиотека в кармане», на которых записаны не модные песни, не кинофильмы, а тексты книг. В восьмом выпуске этой своеобразной библиотеки, содержащей записи более 15 тысяч (!) текстов, я нашел и произведения белорусских писателей – рассказы Виктора Козько «Прохожий» и «Провинциальные рассказы» в переводе автора и поэму Янки Купалы «Яна і я» в оригинале и в переводе Наума Кислика. Правда, с оригиналом не всё в порядке: составитель библиотеки, видимо, из России, не имел белорусского шрифта, и его замена оказалась неудачной. Вот отсканированный отрывок из этого текста:

На крыжавых пуцЁнах з ей сустрэ-ся -
Куды ЁсцЁ, не ведала яна,
¦ я не веда- -- - полЁ я цЁ - лесе,
¦ мне ляжала сцежка не адна.
Як путнЁкЁ, заблуканыя -ночы,
СтаялЁ мы пад труднай ношкай дум;
Адно другому пазЁралЁ - вочы
¦ слухам клЁкалЁ найменшы шум.

СтаялЁ мы. НявЁданыя дзЁвы

Нас абымалЁ крыллямЁ свайmЁ,

ШапталЁ мне: вазьмЁ яе, шчаслЁвы!

ШапталЁ ей: сабе яго вазьмЁ!

Как видим, прочитать такой текст, не зная, какие буквы должны быть вместо Ё и тире, весьма затруднительно, даже невозможно. Но ведь это дело поправимое, особенно если такие подборки готовить квалифицированно. С какой стороны к этому подступиться – проблема, на которую следовало бы обратить внимание нашим Союзам писателей.

Есть ещё и Интернет, возможности которого для популяризации художественных произведений поистине безграничны. Некоторые авторы уже создали свои сайты в Интернете. Тут уже решать автору – на какого читателя ориентироваться, ведь можно помещать свои произведения в оригинале, на русском, английском и других языках.

Правда, возникают вопросы, связанные с авторским правом, оплатой, гонораром автору и переводчику. Всё это ещё только разворачивается, но прогресс техники идёт быстро, и на него надо ориентироваться.

А как обстоят дела «на внутреннем рынке», что переводится на белорусский язык? Очень немногое. В государственных издательствах ранее переводная литература занимала значительное место, она выходила в сериях "Скарбы сусветнай літаратуры", "Паэзія народаў СССР", "Проза народаў СССР", "Кніга перакладчыка", отдельными изданиями, а также в ежегодных альманахах "Далягляды", "Братэрства", "Ветразь". Всё это осталось в прошлом. Теперь переводные издания на белорусском языке – редкость. Но всё же есть исключения. За последние годы сразу в двух переводах – К. Цвирки и С. Минскевича -- изданы "Дзяды" А. Мицкевича, вышло сокращённое издание романа Г. Сенкевича "Guo vadis" в переводе П. Татариновича, полностью это произведение перевёл (но оно пока не издано) А. Клышка. По инициативе белорусского фонда культуры были изданы "Пан Тадеуш" А. Мицкевича на польском, белорусском и русском языках, "Евгений Онегин" А. Пушкина на русском и белорусском, "Новая земля" Я. Коласа – на белорусском, русском и польском языках. К юби-

лейным датам 200-летия А. Пушкина и А. Мицкевича также издавались книги их переводов. Издательство “Беларускі кнігазбор” последовательно выпускает книги переводов, в нем вышли книги Гёте, Ожешко, Мицкевича, сборники “Філаматы і філарэты”, “Беларускія летапісы”, планируется издать произведения авторов, писавших на польском, латинском, русском языках, но тесно связанных с Беларусью, относящихся к белорусской культуре. Это очень нужное начинание: благодаря переводам входят в сферу белорусского художественного слова произведения наших земляков, волею судьбы живших не на родине, творивших не на родном языке.

Приобщились к переводам частные издательства «Логвінаў», «Лімарыус», где издаются произведения иностранных авторов, не знакомые белорусскому читателю по русским переводам, а значит впервые открываются им.

Заслуживает интереса опыт сотрудничества писателей с иностранными посольствами, способствующий взаимному ознакомлению с культурой разных стран, оживлению переводческой деятельности. Так, в Белорусском обществе дружбы и культурных связей с зарубежными странами проводятся вечера культур разных народов, на которых выступают писатели, переводчики, читаются стихи. Плодом сотрудничества с иностранными представительствами явились и несколько тематических номеров журнала “Полымя”, посвящённых чешской, словацкой, немецкой литературам, в которых был опубликован ряд переводов.

Поле деятельности для белорусских переводчиков обширное. Предстоит перевести многие произведения зарубежной классики, которые изучаются в средней и высшей школе. Есть необходимость переводить также интересные для нас мемуары, публицистику, литературоведческую и иную научную литературу. А также, не полагаясь на то, что сделают русские переводчики в России, знакомить своего читателя с новинками зарубежной литературы.

Всё это, однако, останется благими пожеланиями, если не будет связано с определёнными общественными, экономическими и другими условиями. В литературе также происходят определённые изменения, и, кажется, к лучшему. Проходит пора повального увлечения “массовой” книжной продукцией, наступает время возврата интереса к духовной сфере, к произ-

ведениям, имеющим эстетическую ценность. Перевод таких поистину высокохудожественных проиизведений – лучший способ служить делу дружбы народов, взаимосвязям культур.

Ізольда Ківель

ДУХОЎНАСЦЬ БЕЛАРУСА ЎЧОРА І СЁННЯ (ПАВОДЛЕ "ШЛЯХЦІЦА ЗАВАЛЬНІ" ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА І "ДАМАВІКАМЕРОНА" АДАМА ГЛОБУСА)

Беларусь (і беларус) Яна Баршчэўскага і Адама Глобуса – гэта Беларусь "у фантастычных апавяданнях" учора і сёння, Беларусь страчаная і набытая, фальклорна-міфалагічная і квазіфальклорная, антыміфалагічная

Напэўна, любыя два-тры творы літаратуры, незалежна ад часу напісання і аўтарства, можна параўноўваць па выбраных, нават адвольна прыцягнутых, параметрах. І хаця "Шляхціца Завальню" часцей ставяць у шэраг з “Кнігай тысячы і адной ночы”, з “Дэкамеронам” Бакача, не будзе ні дзёрзкасцю, ні марнасцю суаднесці твор Яна Баршчэўскага з “Дамавікамеронам” Глобуса. Суаднесці з мэтай убачыць хутчэй адрозненні, чым пераемнасці.

Культурнае і гістарычнае аблічча Беларусі замацавалася ў свядомасці людзей (і не толькі беларусаў) на падставе набору стэрэатыпаў і асабістых уражанняў, што таксама навеяны шэрагам фактаў, аб'ектыўных і суб'ектыўных. Разам з аблiччам краiны складваўся i светапогляд яе жыхара, грамадзяніна. Працэс гэты каранямі ўзыходзіць да такой далёкай мінуўшчыны, што вытокі яго нават не разгледзець за язычніцкім светаўяўленнем, якое было цалкам міфалагічным. Тагачаснае бачанне свету і сябе ў гэтым свеце не зафіксавана было своечасова ў помніках пісьменнасці, што, аднак, не пашкодзіла яму істотна паўплываць на свядомасць, рэлігію, мастацтва многіх і многіх пакаленяў беларусаў. Цяжка нават вызначыць, наколькі моцны гэты ўплыў: да сённяшняга дня мы знаходзімся ў палоне прымхаў, разнастайных язычніцкіх уяўленняў і нават забабонаў. А кожны больш – менш рэвалюцыйны перыяд развіцця грамадства даваў заўважны ўсплёск

цікавасці да нацыянальнай міфалогіі і новую хвалю міфатворчасці. Рамантыкі ў XIX стагоддзі стварылі найбольш яскравыя ўзоры выкарыстання айчыннай архаікі ў арыгінальнай творчасці.

"Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавядання" не проста адзін з падобных узораў. Гэта, па сутнасці, адзіны з іх у рамантычнай польскамоўнай літаратуры на тэрыторыі былой Расійскай імперыі. Адпаведна, меркаваць пра тое, якімі праблемамі – духоўнымі і не толькі – жыў беларус другой паловы XVIII – пачатку XIX стагоддзя (а менавіта такі храналагічны кантэкст твора), можна было б і па кнізе Баршчэўскага. Аднак агульнавядома, што аўтар *Шляхціца Завальні*, ствараючы вобразы беларускіх сялян і шляхціцаў, не толькі "трансфармуе гісторыю ў міф" [1, 22], але трансфармуе і свядомасць герояў, стварае міф пра характар і светапогляд, лад жыцця і вераванні, уяўленні беларуса двухсотгадовай даўнасці. Уласна, паўнавартасным носьбітам нацыянальнай свядомасці і, адпаведна, нацыянальнай ідэі на прасторы "Беларусі ў фантастычных апавяданнях" з'яўляецца стрыжнявы (паводле сюжэтнай і, безумоўна, ідэйна - мастацкай ролі) герой – сам шляхціц Завальня.

Узнаўляючы падзеі пярэдадня чарговага падзелу Рэчы Паспалітай, Баршчэўскі імкнуўся даць адказы на горкія пытанні сучаснасці, найперш, выявіць той падмурак, асноватворчыя каштоўнасці, на якіх грунтавалася і нацыянальная філасофія, і нацыянальнае быццё. Захаваць гэтыя каштоўнасці, не здрадзіць, не перакінуцца да пераможцаў-чужынцаў-асташоў – вось да чаго літаральна заклікае Завальня ад апавядання да апавядання (заклік да шчырае малітвы, да ўшанавання магілаў і памяці продкаў, захавання чысціні як духоўнай, так і навакольнай, да сумленнай працы і асветы). Лейтматывам своеасаблівых пропаведзяў шляхціца гучыць перасцярога перад разнастайнымі навацыямі, забароненымі ведамі (іх небяспечныя носьбіты – Чарнакніжнік, пан Твардоўскі). Баршчэўскі надзяляе свайго героя прароцкім талентам і ўкладвае ў яго вусны папярэджанні пра многія праблемы сучаснага аўтару XIX стагоддзя (дастаткова ўзгадаць апавяданне – антыўтопію "Жабер-трава": жахнуўшыся ўбачанага ў будучыні краю, пісьменнік нават не змог завяршыць апавяданне, перарваўшы д'ябальскае відовішча выратавальным крыкам пеўня).

Але нават неверагодна багатая фантазія Яна Баршчэўскага і ўся сіла папераджальных запаветаў Завальні не маглі намаляваць той свет, у якім будзе жыць беларус канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя.

Калі ў Беларусі Баршчэўскага ўтульна і ідылічна, то ў Беларусі канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя (паводле Глобуса) не вельмі хацелася б жыць, але гэта – дадзенасць, ад яе нікуды не дзенешся.

Выбітны прадстаўнік генерацыі ”Тутэйшых” (па назве літаратурнай суполкі), страчаных ідэалаў і няздзейсненых спадзяванняў, Глобус сваёй творчасцю, напэўна, найбольш выявіў “памкненні і жаданні цэлага літаратурнага пакалення, і нават шырэй – прагу тагачаснага грамадства да радыкальных пераменаў...” [1, 230]. А “Дамавікамерон” *(Першы, Новы, Найноўшы)*, у сваю чаргу, стаў самым рэвалюцыйным праектам Глобуса (а значыць, і цэлага пакалення).

“Скаталогія” і “інтэлектуальная літаратура”, “парнаграфічная літаратура” і “крытыка рэчаіснасці”, “анталогія сучаснага гарадскога фальклору” і “квазіфальклор” -- як толькі не акрэслівалі ўзгаданую кнігу Глобуса. Варта прызнаць, кожны з камантатараў меў рацыю. Разважаючы пра “Дамавікамероны”, можна пайсці любым з накірункаў, азначаных крытыкамі Глобуса, і мы абавязкова некуды прыйдзем, падмацаваўшы тэзу – вызначэнне. Справа не ў тым, што крытыкі маюць розныя густы, выхаванне, узрост і партыйнасць. Глобус сваімі навеламі добра-такі зачапіў чытача, дагэтуль (амаль да сярэдзіны 1990-х) прыручанага і прывучанага да досыць аднастайнай у праблематыцы беларускай літаратуры (класічнай і савецкай). І атрымалася цікава: хваляць Глобуса ці ганяць, дачытваюць да канца “Дамавікамерон найноўшы” ці гідліва крывяцца на першых старонках – кніга напісана і дайшла да чытача. Правакацыя [4, 173] /эксперымент/ “пашпартызацыя бесаў” [5, 66] адбылася.

Паколькі нас цікавіць найперш суаднесенасць Глобус – Баршчэўскі, “Дамавікамерон” – “Шляхціц Завальня”, звернемся толькі да адной з магчымых апазіцый у выбраных кнігах: міф – антыміф. Абодва аўтары ствараюць літаратурную версіфікацыю народных паданняў і ўяўленняў пра ўладкаванне свету. Адно толькі -- задачы, мэты ў іх розныя. “Кніга Яна Баршчэўскага задумвалася і рэалізоўвалася ў кантэксце эстэтычных традыцый нашай літаратуры XIX – XX стагоддзяў, для якой кола праблем і мэт было абмежавана сацыяльным і маральным складнікамі…

Традыцыйная беларуская літаратура і не ставіла перад сабой іншай мэты, акрамя маральных характарыстык герояў, вобразаў і падзеяў” [3, 261]. Баршчэўскаму прынцыпова важна было “перасяліць” міф у літаратуру, выявіўшы тым самым моцную повязь беларуса са светам пакрыёмнага, таямнічага, прадэманстраваць душу беларуса як “прыроджаную душу паэта” [6, 89]. Духоўнасць і яшчэ раз духоўнасць!

На першы і вельмі павярхоўны погляд Глобус можа падацца таксама збіральнікам і захавальнікам (літверсіфікатарам) сучаснага нам фальклору (праўда, гарадскога). Дый сам аўтар называў “Дамавікамерон” анталогіяй сучаснага гарадскога фальклору. Але не верце Глобусу, майстру блытаніны і містыфікацыі! Сапраўды, усё, апісанае ў “Дамавікамероне”, “Дамавікамероне новым” і “Дамавікамероне найноўшым”, адбываецца ў горадзе ці яго блізкіх ваколіцах (выдатна ідэнтыфікуецца Мінск і мінскія сутарэнні), адбываецца з гараджанамі розных узростаў і заняткаў. Аднак жа не варта забывацца, што сучасны Мінск больш чым напалову складаецца з вяскоўцаў, якія засялілі сталіцу за апошнія 50 гадоў, спачатку прыязджаючы з прыгарадных вёсак на працу, а пасля паціху панабудаваўшы ў горадзе каапературыўныя кватэры. Менавіта за кошт гэтай міграцыі Мінск папоўніўся не толькі гараджанамі – людзьмі, але і нячысцікамі, прывезенымі з лясоў, балот і вясковых хат (дзе, як вядома, без розных духаў ніяк нельга) у мяхах, торбах і свядомасці неамінчукоў [7, 9]. Але дзе добра чалавеку, не вельмі ўтульна нячысціку (нават і не самаму нячыстаму). Духі беларускіх палёў, лазняў і хлявоў не тое каб не прыжыліся ў мегаполісе, ім тут вузка, цесна і мала ежы (канкурэнцыя з абавязковымі спадарожнікамі камунальнай гаспадаркі – пацукамі, галубамі і бамжамі). Адсюль іх незвычайная (так і просіцца – нечалавечая) жорсткасць, разняволенасць і пажадлівасць, нават па мерках даволі смелай у сакральна- эратычных жанрах беларускай аўтэнтыкі. Здаецца, уся сіла дэманічнай прыроды сканцэнтравалася ў эратычна-сексуальнай сферы, вырваўшыся з традыцыйных межаў, устаноўленых мараллю і рэлігіяй. “Якая тут духоўнасць? – Панства цела і інстынктаў!” – здаецца, залішне настойліва даводзіць Адам Глобус. Як тут не ўспомніць настойлівасць маральных высноў Баршчэўскага ў падачы шляхціца Завальні? І як не ўспомніць яго ж занепакоенасць з нагоды урбанізацыі, яго непрынянцце згубных уплываў горада, дзе разбураецца спрадвечны лад жыцця

патрыярхальнага беларуса? Вёска – натуральны асяродак бытавання беларуса, горад – чужы, варожы свет.

Не паддаючыся жаданню абвяргаць абвінавачванні ў бруталізацыі Глобусам рэчаіснасці, толькі заўважым, што такі паказ рэчаіснасці часоў перабудовы і набыцця краінай незалежнасці абумоўлены самім гэтым часам: няўдалае ўвасабленне нацыянальнай і некаторых іншых ідэй выклікала ў беларускай інтэлігенцыі расчараванне, непрыняцце абывацельскай пазіцыі большасці электарату (яе складае вясковае насельніцтва) нарадзіла скепсіс ў адносінах і да гэтага самага электарату, і да народа ў цэлым, і да самой сябе як эліты гэтага народа. Адсюль – іранічна акрэслены часавы кантэкст: “Тым часам у СССР набываў сілу нацыянальна-вызваленчы рух паняволеных народаў. ... Жыццё бегла хутка. Незалежнасць сякая-такая адваявалася.... Загаварылі пра бізнес і капіталізм. ... Яе вялікасць Бюракратыя красавала” [8, 48]. Адсюль жа – агідныя істоты, героі навел усіх трох “Дамавікамеронаў”. Назваць усіх гэтых *вадзянікоў, цікаўнікаў, ліфтавікоў, віхурнікаў, бабнікаў, кадравікоў* і, зразумела, *дамавікоў* у колькасці 9 асобнікаў ніжэйшымі духамі нацыянальнай міфалогіі неяк не выпадае – яны, нашыя нацыянальныя нячысцікі, не настолькі нізкія. Хто ж (ці што) такія – персанажы Адама Глобуса? Пачвары, народжаныя “снамі розуму”, падсвядомасцю сучаснікаў, гэта сублімацыя жывёльных інстынктаў і ... кампенсацыя ўсіх расчараванняў, прынесеных рэчаіснасцю. Пісьменнік стварае міфалагічныя персанажы і сітуацыі і прэзентуе іх як складнікі нашай міфалагічнай свядомасці. Містыфікацыя настолькі ўдалая, да таго ж падмацаваная рэаліямі сучаснага мінскага жыцця, што многія з чытачоў пасля чытання *Дамавікамеронаў* пачынаюць вышукваць сведчанні рэальнага бытавання ўсіх глобусаўскіх д’яблаў у гарадскіх парках ды пад'ездах. Але, у адрозненне ад версіфікацыі бедарускай міфалогіі Янам Баршчэўскім, Глобус не запазычыў дэманаў з міфалагічнай свядомасці беларусаў, а стварыў іх і перасяліў у свядомасць сваіх чытачоў, а адтуль яны (дэманы) пайшлі гуляць па вуліцах і сутарэннях.

Такім чынам,

– а) беларус Баршчэўскага і беларус Глобуса – зусім розныя людзі ў розных краінах, людзі з розным светапоглядам; альбо

– б) беларус Глобуса – той жа беларус Баршчэўскага, толькі на прасторах краіны з апавядання ”Жабер трава”.

Беларускі свет і светапогляд паводле Баршчэўскага – гарманічны, высокадухоўны і маральны, што якраз і адлюстроўвае міфалагічную мадэль светаўладкавання. Так ствараюцца міфы літаратурныя.

Рэчаіснасць сучаснай Беларусі ў Глобуса і яе інтэрпрэтацыя свядомасцю сучаснікаў у абліччах монстраў – грубацялесная і амаральная, свет разбураны, ідэалы страчаны, чалавек асуджаны. Так ствараюцца антыміфы.

Мы як чытачы верым і Баршчэўскаму, і Глобусу. І не толькі таму, што абодва пісьменнікі не пазбягаюць рэалістычных прыёмаў пісьма (Баршчэўскі гарманічна спалучае рэальнае і фантастычнае, Глобус падрабязны да натуралізму). А і таму, што сваімі міфалагічнымі (ці антыміфалагічнымі) мадэлямі рэчаіснасці аўтары закранаюць тыя глыбокія пласты свядомасці беларуса, якія, здавалася, даўно страчаны, выклікаюць напамін пра нацыянальнае і чалавечнае – у адным выпадку ідэалізацыяй гэтага самага беларуса, у другім – метадам “ад адваротнага”.

ЛІТАРАТУРА

1. *Баршчэўскі, Л., Васючэнка, П., Тычына, М.* Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, Васючэнка П., Тычына М. – Мінск, 2006.

2. *Хаўстовіч, М.* Мастацкі метад Яна Баршчэўскага / М. Хаўстовіч. – Мінск, 2003.

3. *Акудовіч, В.* Разбурыць Парыж / В. Акудовіч. – Мінск, 2004.

4. *Кісліцына, Г.* Новая літаратурная сітуацыя / Г. Кісліцына. – Мінск, 2006.

5. *Савіцкі, А.* Пашпартызацыя бесаў, або Койданаўскі Глобус / А. Савіцкі // ARCHE. – 2000. -- № 4.

6. *Баршчэўскі, Я.* Выбраныя творы / Ян Баршчэўскі. – Мінск, 1998.

7. *Максімюк, Я.* Прыручэнне дэманаў / Ян Максімюк // ARCHE. – 2000. -- № 5.

8. *Глобус, А.* Дамавікамерон / Адам Глобус. -- Мінск, 1999.

Славяна Шамякіна

АЎТАРСКАЯ АЦЭНКА ЯК КАМПАНЕНТ СТРУКТУРЫ МАСТАЦКАГА ВОБРАЗА (на прыкладзе вобразаў чарадзейнай казкі)

Пры стварэнні мастацкага твора аўтар заўсёды так ці інакш выказвае свае адносіны да прадмета апісання, а праз іх выяўляе свае погляды на жыццё, з'явы рэчаіснасці. **Аўтарская ацэнка**, ці **аўтарская пазіцыя**, прасочваецца на розных узроўнях твора: яна праглядае ў сістэме падзей, выказвацца прама ў якасці маралі, шыфруецца ў загалоўку, а можа быць выяўлена ў вобразнай сістэме твора. Многія даследчыкі лічаць, што якраз апошні спосаб адлюстравання аўтарскай ацэнкі – найбольш яскравы, асабліва відавочна праяўляецца ў творы. Так, расійская даследчыца О. Ільініцкая сцвярджае: "Аўтарская пазіцыя як тэарэтыка-літаратурная катэгорыя ў сістэме адносін "пісьменнік – твор – чытач" аб'ядноўвае сацыяльна-аб'ектыўнае і творча-суб'ектыўнае: аўтар свядома адбірае і абагульняе факты рэчаіснасці, асаблівым чынам ацэньвае свет. Пазіцыя пісьменніка выяўляецца на ўсіх узроўнях мастацкага твора, аднак найбольш актыўна фарміруе наша ўспрыняцце аўтарскай канцэпцыі свету і чалавека вобразная сістэма твора. Праблема героя – гэта заўсёды праблема аўтарскай пазіцыі: герой – яе персаніфікаванае выражэнне" [3, 15].

Такім чынам, найлепш аўтарская ацэнка праяўляецца праз вобраз-персанаж. Аўтар можа непасрэдна ўкладваць свае думкі ў вусны пэўнага персанажа – у такім разе персанаж, як вядома, называецца "рупарам аўтарскіх ідэй". Але аўтарская пазіцыя прасочваецца і ў іншых відах вобразаў, акрамя персанажаў. У артыкуле мы спыняем сваю ўвагу на вобразах-локусах і вобразах-рэчах, таму што названыя віды вобразаў, на наш погляд, складаюць адзіную сэнсава-структурную групу разам з вобразамі-персанажамі. Пад сэнсавым падабенствам усіх згаданых відаў вобразаў мы маем на ўвазе іх суаднесенасць з адзінкавымі аб'ектамі матэрыяльнай рэчаіснасці – напрыклад, жывымі істотамі (персанажы), месцамі, лакальна акрэсленымі адзінкамі прасторы (локусы), прадметамі (рэчы). На гэтай падставе мы будзем называць дадзеныя тры віды вобразаў "рэчыўнымі". Іх магчыма ўявіць сабе ў якасці канкрэтных матэрыяльных адзінак (нават фантастычныя вобразы). У той час як,

напрыклад, вобраз краіны і народа – зборны вобраз, які складаецца з мноства асобных адзінак; вобразы-тропы выяўляюць адносіны паміж некалькімі рознымі аб’ектамі ці з’явамі, або паміж аб’ектам і яго часткай і г.д., а таксама могуць быць абстрактнымі. Пад структурным падабенствам вобразаў-персанажаў, локусаў і рэчаў мы разумеем магчымасць прадставіць іх у якасці структуры з пэўным наборам кампанентаў. Кожны вобраз у тэксце абазначаны канкрэтнай лексемай, але сэнсавае напаўненне вобраза кардынальна адрозніваецца ад звычайнага, агульнаўжывальнага значэння дадзенай лексемы. Гэта адбываецца ў выніку прырашчэнняў сэнсаў да слова, якім абазначаны вобраз. Слова ў мастацкім творы, як адзначае акадэмік В.Вінаградаў, стварае асаблівы мастацкі свет, і таму па сваёй сэнсавай накіраванасці яно *двупланавае*, а значыць *вобразнае*. “Яго сэнсавая структура пашыраецца і ўзбагачаецца тымі мастацка-выяўленчымі прырашчэннямі сэнсу, якія развіваюцца ў сістэме цэласнага эстэтычнага аб’екту” [2, 50–51].

Дадатковыя сэнсы можна абагульніць у некалькі груп. Групы сэнсаў і ёсць кампаненты структуры вобраза, якія мы вылучаем: аўтар пры стварэнні мастацкага вобраза перапрацоўвае некаторыя жыццёвыя рэаліі і культурныя з’явы (адсюль – **культурна-рэчаіснасны кампанент**); надзяляе вобраз пэўнымі мэтамі і функцыямі, каб уключыць яго ў структуру тэксту, суаднесці з іншымі вобразамі (**функцыянальна-мэтавы кампанент**); прыўносіць пэўныя дэталі, каб надаць яму канкрэтнасць і непаўторнасць (**кампанент “мастацкая дэталь”**), і, у рэшце рэшт, ацэньвае, суадносячы яго са сваімі аксіялагічнымі ўстаноўкамі, этычнымі нормамі і бачаннем эстэтычнага ідэалу. Такім чынам, апошнім кампанентам у структуры рэчыўных вобразаў і будзе **аўтарская ацэнка**. Заўважым, што такая структура рэчыўных вобразаў таксама яскрава адрознівае іх ад тых жа вобразаў-тропаў, структуру якіх, згодна з тэорыяй даследчыка П. Паліеўскага, магчыма звесці да простых схем “А як Б”, ці “А не як Б” [4, 72-114]. Структура рэчыўных вобразаў, як бачым, намнога больш складаная. Зразумела, што не ўсялякі згаданы ў творы прадмет, месца ці асоба будуць вобразамі з такой складанай структурай. Мы лічым, што менавіта на падставе наяўнасці ўнутры вобраза складанай структуры з абазначанымі кампанентамі трэба адрозніваць паўнацэнныя рэчыўныя вобразы ад мікравобразаў-мастацкіх

дэталей. Рэчыўныя вобразы маюць у творы асаблівую сэнсавую нагрузку. Напрыклад, не кожнае месца, аб'ект прасторы ў творы з'яўляецца вобразам-локусам, а толькі той, у якім адбываюцца асабліва значныя падзеі. У фальклорнай чарадзейнай казцы ў вялікай колькасці сустракаюцца не толькі вобразы-персанажы, але і локусы, і рэчы. Таму для разгляду аўтарскай ацэнкі як кампанента структуры рэчыўных вобразаў мы аналізуем менавіта казачныя вобразы.

Фальклорныя рэчыўныя вобразы маюць сваю спецыфіку ў параўнанні з літаратурнымі. І ў найбольшай ступені яна тычыцца менавіта аўтарскай ацэнкі. Гэта вынікае з асаблівасцяў фальклору як віду мастацтва, у першую чаргу яго калектыўнасці і традыцыйнасці. Літаратурныя вобразы – вынік індывідуальнай аўтарскай творчасці, фальклорныя вобразы – прадукт дзейнасці калектыўнага аўтара. Таму на літаратурныя вобразы накладвае адбітак асабістая аўтарская пазіцыя іх стваральніка-пісьменніка, а ў фальклорных вобразах праяўляецца традыцыйная народна-светапоглядная ацэнка. Даследчык фальклору В. Анікін піша: "Індывідуальнасць простага чалавека фальклор не выяўляе. Фальклор выяўляе іншае – тое, што аб'ядноўвае людзей з народа паміж сабою. На гэтай аснове і ўзнікае своеасаблівасць фальклору як мастацтва" [1, 43]. Так, у народных чарадзейных казках галоўны герой – заўсёды станоўчы персанаж, таму што так дыктуе фальклорная традыцыя. У літаратурных казках галоўны герой можа быць як станоўчым, так і адмоўным, і амбівалентным, і пераходным персанажам. Напрыклад, у казцы Г.Х. Андэрсана "Дачка балотнага цара" галоўная гераіня – выразна амбівалентны персанаж; у казцы Ш. Перо "Сіняя барада" аднайменны герой, адзін з двух галоўных, – адмоўны; у казцы В. Гауфа "Каменнае сэрца" галоўны герой Пэтар Мунк спачатку станоўчы персанаж, а потым робіцца адмоўным.

Паводле ацэначнай класіфікацыі з пункту гледжання маралі "калектыўнага аўтара", персанажы ў беларускіх казках падзяляюцца на: 1) станоўчыя, 2) адмоўныя, 3) амбівалентныя, 4) нейтральныя, 5) пераходныя.

Станоўчы герой – носьбіт этычна-эстэтычных якасцей, якія супадаюць з народным бачаннем ідэалу. Ён – той, хто вяртае казачны свет да гармоніі і парадку. **Адмоўны** персанаж – той, хто парушае гармонію,

інакш кажучы, носьбіт хаосу. **Амбівалентнасць** персанажа ў чарадзейных казках бачыцца па-рознаму. Гэта можа быць персанаж чужога для чалавека свету, які, аднак, ставіцца да героя добразычліва (напрыклад, Баба-Яга – дарыльшчыца) у межах адной казкі. Пад амбівалентным можна разумець і зборны вобраз з розных казак – персанаж, які мае ў іх адно і тое ж імя, але паводзіць сябе ў розных творах па-рознаму: і станоўча, і адмоўна (тая ж Баба-Яга, паводле даследаванняў У. Пропа, можа быць у адных казках станоўчай дарыльшчыцай, а ў іншых – адмоўнай выкрадальніцай дзяцей). У адрозненне ад амбівалентнага, пад **пераходным** мы маем на ўвазе такі персанаж, які на працягу дзеяння адной і той жа казкі праяўляе сабе спачатку станоўча (або нейтральна), а потым адмоўна (ці наадварот). **Нейтральны** персанаж – той, які не праяўляе выразна афарбаванага стаўлення да іншых персанажаў і сітуацыі ў цэлым.

Галоўным носьбітам станоўчай аўтарскай ацэнкі ў народных чарадзейных казках з’яўляецца, як ужо адзначалася, цэнтральны персанаж твора. Іншыя станоўчыя персанажы – тыя, хто свядома дапамагаюць яму ў здзяйсненні яго мэты: дарыльшчыкі, удзячныя жывёлы, нявеста-чарадзейка, багатырскі конь і інш. Яны атрымоўваюць станоўчую ацэнку, па-першае, па містычных прычынах, бо дапамагаюць ажыццяўляць галоўную мэту герою казкі – аднаўляць ў казачным свеце парушаную гармонію. Па-другое, станоўчыя персанажы звычайна надзяляюцца і добрымі рысамі з пункту гледжання маральна-этычнага і эстэтычнага: характары і паводзіны іх адпавядаюць народным маральным нормам, а знешнасць у большасці – прыгожая. У казках ухваляюцца такія рысы характару і ўласцівасці асобы, як розум, вернасць сям’і і бацькам, шкадаванне слабейшых, імкненне дапамагаць таму, хто трапіў у бяду, удзячнасць за дапамогу, самаахвярнасць, мужнасць і смеласць, працавітасць, павага да старэйшых і г.д. Так, герой самаахвярна шкадуе жывёл, не забівае іх, нягледзячы на голад, а яны ў адказ дапамагаюць яму. Герой выпраўляецца ў цяжкае падарожжа, каб здабыць маладзільныя яблыкі для бацькі. Баба-Яга ў некаторых казках дапамагае герою таму, што яго жонка – яе сястра ці пляменніца. Амаль усе героі – у выпадку, калі пакінулі бацькоў, – абавязкова вяртаюцца дадому.

Адмоўныя персанажы ў казках – Кашчэй Несмяротны, Змей і Змяіхі, Цмок, Баба-Яга-выкрадальніца, злы цар і г.д. – часта адмоўныя менавіта

таму, што дзейнічаюць негатыўна з пункту гледжання элементарнай чалавечай маралі. Яны знішчальнікі і разбуральнікі: нішчаць пасадкі, крадуць жанчын, патрабуюць сабе ахвяр (часта ў выглядзе дзяўчат), імкнуцца захапіць чужую тэрыторыю, знішчаюць тых, хто знаходзіцца на іх локусе, маюць схільнасць да канібалізму і г.д. Калі адмоўнымі персанажамі ў казцы з’яўляюцца людзі, а не міфічныя істоты, іх негатыўная ацэнка часцей за ўсё тлумачыцца менавіта наяўнасцю ў іх характарах і паводзінах ярка выяўленых адмоўных рыс, недаравальных з пункту гледжання агульначалавечай маралі. Напрыклад, нявеста-здрадніца, якая хоча пагубіць свайго мужа-героя (скажам, за тое, што ён не царскага паходжання, а яе – царэўну – заручылі з ім); або ілжывы герой, які прыпісвае сабе подзвігі, здзейсненыя героем сапраўдным, – яны адмоўныя персанажы-людзі.

А вось у адносінах да адмоўных персанажаў-міфічных істот (Кашчэй, Змей, Баба-Яга) сітуацыя выглядае па-іншаму. Існуе нямала казак, дзе ніякіх асаблівых дрэнных якасцей яны не маюць (а часам нават валодаюць станоўчымі), і чаму яны адмоўныя, з пункту гледжання сучаснага чытача, зразумець немагчыма. Напрыклад, у шматлікіх казках, дзе галоўны герой (“багатырскага” тыпу) едзе з братамі ў нейкія невядомыя землі і там б’ецца з трыма Змеямі, пра гэтых Змеяў аб’ектыўна нельга сказаць амаль нічога дрэннага. Ніякія іх адмоўныя учынкі ў мінулым (накшталт спальвання пасеваў і крадзяжу царэўнаў) не апісваюцца, і нават калі герой выходзіць ім насустрач са зброяй, Змеі спачатку прапануюць яму выбар: “Ну што, будзем біцца ці мірыцца?”. Але героі мірыцца ніколі не жадаюць і, такім чынам, з пункту гледжання сучаснага чытача могуць падацца нават менш станоўчымі, чым Змеі. Аднак ацэнка калектыўнага аўтара, закладзеная ў структуру гэтых вобразаў, адназначна дыктуе, што галоўны герой – станоўчы, а яго супраціўнік – адмоўны. Такі закон жанру, а прычыны наяўнасці ў міфічных вобразаў станоўчых якасцей і пры гэтым адмоўнай аўтарскай ацэнкі можа дапамагчы выявіць грунтоўны і шматбаковы навуковы аналіз. Але калі не браць пад увагу законы жанру, то такія персанажы могуць успрымацца чытачом як амбівалентныя, а не адмоўныя.

Амбівалентнасць – увогуле яркая прыкмета міфалагічнага персанажа. Ва ўсім масіве народных казак самым яркім амбівалентным

персанажам з’яўляецца Баба-Яга, вобраз якой розныя даследчыкі выводзяць з багіні-Вялікай Маці, з багіні іншасвету, са жрыцы, якая праводзіла ініцыяцыю і г.д. Амбівалентнымі (у першым значэнні – тымі, хто належыць да чужога свету, але ставіцца да героя добразычліва) могуць таксама быць: нявеста-чарадзейка, удзячны багатыр, персанажы кшталту Марозкі ў казках “жаночага” тыпу. Амбівалентнымі ў іншым значэнні (у адных казках – станоўчыя, у другіх – адмоўныя) бываюць нявеста героя, яго родзічы (так, у казцы “Дзяўчына – барання скура” адмоўным персанажам з’яўляецца маці галоўнага героя, у некаторых казках браты героя з самага пачатку паводзяць сабе дрэнна), цары (як роднай для героя краіны, так і чужых зямель) і г.д.

Персанажамі з пераходнай аўтарскай ацэнкай у казках могуць быць, напрыклад, браты героя, якія спачатку сябруюць і падарожнічаюць разам з ім, а потым кідаюць яго ў іншасвеце на пагібель, ці ўвогуле забіваюць самі. У казках тыпу “Звярынае малако” пераходным персанажам часта з’яўляецца сястра героя, з якой яны спачатку разам уцякаюць ад нейкай пачвары, але потым сястра пераходзіць на бок гэтай пачвары. Могуць быць адваротныя выпадкі – калі персанаж спачатку надзелены адмоўнай аўтарскай ацэнкай, а потым набывае станоўчую. Напрыклад, чароўны конь Кашчэя ў казцы “Шкляныя горы” спачатку дапамагае гаспадару, а потым пераходзіць на бок героя. Цар-дзявіца спачатку хоча забіць героя (напрыклад, за крадзеж з яе палаца жар-птушкі), але потым становіцца яго жонкай.

Нейтральныя персанажы – заўсёды эпізадычныя. Яны могуць дапамагчы ў нечым галоўнаму герою, але не свядома, а імкнучыся да здзяйснення нейкіх асабістых мэт. Напрыклад, у казках з матывам “пайдзі туды – невядома куды, прынясі тое, невядома што” герой часта абменьвае свайго чароўнага памочніка на розныя магічныя рэчы ў купцоў, чарцей ці іншых персанажаў, якіх сустракае па дарозе. Персанажы тыпу купцоў і чарцей і з’яўляюцца нейтральнымі: іх цікавяць свае інтарэсы, і хоць сустрэча з імі пазітыўная для галоўнага героя (ён набывае магічныя рэчы), але яны не імкнуцца дапамагаць яму.

Аўтарская ацэнка вобраза-локуса суадносіцца з ацэнкай вобраза-персанажа, з якім гэты локус звязаны. Зразумела, што прыродныя аб’екты і збудаванні, якія і з’яўляюцца вобразамі-локусамі, намнога цяжэй падвесці пад нейкія маральныя крытэрыі, чым вобразы жывых істот. У рэальным жыцці

пэўнае месца можна ацаніць з эстэтычнага пункту погляду, але наўрад магчыма сказаць пра яго – станоўчае яно ці адмоўнае. Але ў мастацкіх творах такое магчыма, асабліва ў творах казачна-фантастычнага характару: тут дзейнічаюць законы не рэалістычна-лагічнага мыслення, а мастацкага і містыка-міфалагічнага. І пэўнае месца ці збудаванне могуць быць ацэнены аўтарам і ўспрымацца чытачамі выразна пазітыўна ці негатыўна, прычым у сувязі з катэгорыямі дабра і зла, а не з пункту гледжання іх знешняй прыгажосці. Напрыклад, жудасны дом з прывідамі будзе ўспрымацца як локус адмоўны, а чароўны палац добрага мага – як станоўчы. Ацэнка локуса залежыць ад культурных матываў, пакладзеных у аснову дадзенага вобраза аўтарам, ад мастацкіх дэталей, якія апісваюць яго знешні выгляд, ад падзей, што ў ім адбываюцца. А таксама – і гэты момант асабліва важны – ад вобразаў-персанажаў, звязаных з локусам. Калі ў пэўным месцы жывуць станоўчыя персанажы, то і сам локус будзе ўспрымацца чытачамі як станоўчы, хоць і не абавязкова: гэта залежыць ад таго, як успрымаюць сваё месца жыхарства самі персанажы (яно можа ім і не падабацца – тады локус з'яўляецца адмоўным). У творах мае значэнне таксама ўспрыняцце тых персанажаў, для якіх дадзены локус чужы.

Згодна з сувяззю "персанаж – локус" магчыма вылучыць наступныя тыпы ўзаемадзеяння аўтарскіх ацэнак як кампанентаў структуры вобразаў-локусаў і вобразаў-персанажаў у чарадзейных казках:

1. На локус пераходзіць тая ацэнка, якая даецца персанажу. Напрыклад, Баба-Яга-дарыльшчыца – персанаж станоўчы, але належыць іншаму свету, адпаведна яе хатка – станоўчы локус, у якім можна атрымаць дапамогу, але для персанажа ён чужы. Баба-Яга-выкрадальніца дзяцей – персанаж адмоўны і яе хатка – локус не проста чужы, але і варожы. Хоць у абодвух выпадках хатка можа выглядаць аднолькава, ды гісторыка-культурныя карані вобраза, хутчэй за ўсё, аднолькавыя, але ўспрымацца хатка будзе па-рознаму, у залежнасці ад таго, які персанаж у ёй жыве – станоўчы ці адмоўны;
2. Персанаж і локус складаюць адзіную ацэначную сістэму. Так, кузня – сакральнае месца, і каваль – знаўца нячыстай сілы, яны разам – станоўчая сістэма вобразаў: *локус*, дзе галоўны герой можа атрымаць ад *персанажаў* дапамогу (звычайна – выратавацца ад Змяіхі);

3. З дапамогай менавіта локуса выяўляецца ацэнка персанажа. Характарыстыкай Змея з’яўляецца яго палац – “касцяны дварэц” [5, 229], значыць, зроблены з людскіх костак. У казцы “Пра дзяўчыну – барання скура” пра гэта ж: “Яго замак гэтакі быў, што на дванаццаць кварціраў. І ўсе з касцей чалавечых” [6, 174]. Тут нават можна казаць пра тое, што ацэнка локуса – першасная ў тэксце: адразу відавочна, герой бачыць дрэннае месца, а ўжо з гэтага становіцца зразумелай і аўтарская пазіцыя адносна персанажа, якому збудаванне належыць;

4. Локус дапамагае стварыць ацэнку персанажу – гэта значыць, ад таго, як паводзіць сабе персанаж у пэўным локусе, залежыць, якую ацэнку ён будзе мець у далейшым. Яскравым прыкладам з’яўляецца вобраз каменя (ці слупа) з надпісамі на скрыжаванні дарог. Так, у казцы “Бязногі багатыр” на слупу напісана: “Хто паедзе направа, той дабудзе сабе славу, хто налева, знайдзе багацце, а хто проста [значыць, “прама” – заўвага мая, **С. Ш.**], таго спаткае смерць” [5, 296]. Ад таго, якую дарогу абярэ персанаж, залежыць яго далейшы лёс. Гэты локус – быццам матэрыяльнае ўвасабленне маральнага выбару. Несапраўдныя героі (звычайна, старэйшыя браты цэнтральнага персанажа) заўсёды абіраюць тыя дарогі, дзе можна здабыць сабе славу, багацце ці жаніцца, у крайнім выпадку – дзе згубіш каня, а не сваё жыццё. Іх выбар ўказвае на тое, што героі яны несапраўдныя, і ў далейшым яны знікнуць з сюжэта ці атрымаюць адмоўную ацэнку, бо сапраўдны станоўчы герой заўсёды абірае тую дарогу, дзе можна быць забітым. Такім жа паказчыкам сапраўднасці і пазітыўнасці героя будзе знаходжанне побач з ракой Смародзінай і Калінавым мостам, і двубой са Змеямі на ім: змагаецца толькі галоўны герой, а яго браты ці спадарожнікі хаваюцца ці засынаюць.

Такім чынам, аўтарская ацэнка вобразаў-локусаў у чарадзейных казках звязана з ацэнкай вобразаў-персанажаў, прычым найбольш шчыльна гэтая сувязь праяўляецца з галоўным героем. Паводле апошняга магчыма класіфікаваць тыпы ацэнкі локусаў: 1) свой; 2) чужы; 3) дружалюбны (прыязны, сімбіятычны); 4) варожы; 5) амбівалентны; 6) нейтральны ці пераходны.

Ацэнку “свой” мае індывідуальны цэнтр галоўнага героя – яго родны дом, а таксама тыя локусы, што непасрэдна судакранаюцца з ім – напрыклад, стайня, якая належыць цару – бацьку героя (казка “Падземнае

царства”). Яны ж звычайна з’яўляюцца і дружалюбнымі. Ацэнку “чужы” маюць локусы, якія сустракаюцца на шляху героя ў іншым свеце – трыдзесятым ці падземным царстве (Шкляныя горы, залатыя, сярэбрныя, медныя палацы, хатка Бабы-Ягі і інш.). Чужыя локусы часта з’яўляюцца варожымі ў адносінах да героя, але не абавязкова. Напрыклад, кузня (“кавальскі дом”), дзе хаваецца ад змяі Іскарка-парубак дзевічы сын у аднайменнай казцы, знаходзіцца недзе вельмі далёка ад роднага дома героя, з’яўляецца локусам чужым, аднак у ім герою дапамагаюць.

Часам у казках сустракаюцца локусы амбівалентныя – яны знаходзяцца ў чужой для героя прасторы і патэнцыяльна небяспечныя, аднак герой нейкім чынам выратоўваецца ад небяспекі і атрымоўвае дапамогу. Напрыклад, медны, сярэбраны і залаты палацы належаць Змею ці Кашчэю, але калі антыгерой і прыязджае туды падчас знаходжання ў іх героя, дык герой з дапамогай палонных дзяўчын хаваецца ад яго. Тыя ж дзяўчаты могуць аказаць герою і іншую дапамогу – даюць розныя магічныя рэчы (клубочак, “сілную і слабую” ваду і г.д.). У такіх выпадках станоўчы характар локуса ў адносінах да героя выяўляецца праз сувязь не толькі з героем і іншымі станоўчымі персанажамі, але і з магічнымі рэчамі.

Сустракаюцца ў чарадзейных казках, хоць і рэдка, нейтральныя локусы, якія нельга характарызаваць як дружалюбныя ці варожыя (напрыклад, мястэчка і лес у казцы “Прыгажуня-жонка”), і пераходныя локусы, якія нельга аднесці ні да сваіх, ні да чужых, бо яны знаходзяцца недзе на шляху паміж імі (гэта звычайна дарога і поле).

Вобразамі-рэчамі ў чарадзейных казках заўсёды з’яўляюцца магічныя прадметы: менавіта яны валодаюць апісанай вышэй складанай змястоўнай структурай, у якую ўваходзіць і аўтарская ацэнка. Прызначэнне магічных рэчаў у народных казках бывае розным. Але найбольш частае з іх – дапамагаць герою, забяспечыць яго перамогу. Яшчэ адной адметнай рысай фальклорнай казкі (у літаратурных творах назіраецца зусім іншая карціна), звязанай з прызначэннем магічных рэчаў у ёй, з’яўляецца амаль поўная адсутнасць рэчаў, якія толькі перашкаджаюць герою, ці такіх, якія герой не можа выкарыстаць. Абсалютная большасць рэчаў у казцы якраз можа быць выкарыстана героем. Тыя рэчы, якія шкодзяць герою, калі належаць яго ворагу, могуць быць захоплены героем і тады ўсё роўна пачынаюць яму дапамагаць. Ва

ўсіх прааналізаваных намі беларускіх чарадзейных казках мы знайшлі толькі чатыры рэчы, якія герой не можа выкарыстаць: *дзверы*, якія заўсёды перашкаджаюць герою, *кніга чараўніка* і *ступа*, *качарга*, *памяло Бабы-Югі* (разглядаем іх як непадзельны комплекс рэчаў) – няма казак з выпадкамі ўжывання іх героем. Можна адзначыць і *адзенне-пер'е дзяўчын*, з дапамогай якога яны ў птушак ператвараюцца: яго крадзе герой, але ніколі сам не выкарыстоўвае.

Такім чынам, аўтарская ацэнка вобразаў магічных рэчаў звязана з іх мэтамі у сюжэце ў адносінах менавіта да галоўнага героя. Калі рэч ў казцы мае толькі мэту дапамагаць галоўнаму герою, яна атрымоўвае аўтарскую ацэнку “**каштоўная**”. Рэч, якая толькі перашкаджае герою, мае ацэнку “**шкодная**”. Рэчы, якія герой не можа выкарыстаць, ацэньваюцца як “**нейтральныя**”. Тыя ж рэчы, якія на працягу казкі змяняюць сваю мэту, у залежнасці ад таго, каму яны належаць, маюць ацэнку “**пераходныя**”.

Адпаведна, кампанент “аўтарская ацэнка” ў структуры вобразаў магічных рэчаў праяўляецца ў тэксце праз <u>суадносіны з вобразамі персанажаў</u>: хто з персанажаў выкарыстоўвае ў казцы дадзеную магічную рэч і каму яна мае мэту дапамагаць ці перашкаджаць.

У народных чарадзейных казках, у адрозненне ад большасці іншых фальклорных і літаратурных жанраў, вельмі часта сустракаюцца паўнацэнныя вобразы-локусы і вобразы-рэчы – гэта, па-сутнасці, усе аб'екты прасторы і ўсе прадметы з магічнымі функцыямі, якія назіраюцца ў сюжэтах казак. Яны маюць намнога большую сэнсавую нагрузку ў параўнанні з падобнымі да іх мастацкімі дэталямі, і адна з прыкмет, па якой вобразы магчыма апазнаць як рэчыўныя – наяўнасць у адносінах да іх аўтарскай ацэнкі. Цэнтральнымі аб'ектамі ацэнкі з'яўляюцца вобразы-персанажы, асабліва галоўны герой. Вобразы-локусы і рэчы падтрымліваюць аўтарскую пазіцыю ў адносінах да персанажаў, дапамагаюць лепшаму выяўленню, робяць яе больш выразнай. З аднаго боку, наяўнасць у казачных локусаў і рэчаў аўтарскай ацэнкі звязана з першапачатковымі міфалагічнымі каранямі казкі, з асаблівасцямі міфалагічнага мыслення, пры якім усе аб'екты рэчаіснасці падаюцца адушаўлёнымі, а таму ёсць магчымасць ўспрымаць іх як добрыя ці злыя. З другога боку, у пазнейшыя часы казка захавала ў большай ступені

дыдактычную функцыю. Адсюль – усеагульная ацэнка, успрыманне вобразаў у аксіялагічным ракурсе.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аникин, В. П.* Теория фольклора. Курс лекций / В. П. Аникин. – 2-е изд., доп. – М.: КДУ, 2004.
2. *Виноградов, В. В.* О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1959.
3. *Ильиницкая, О. П.* Система образов в романе Ч. Айтматова «Плаха» как средство воплощения авторской позиции / О. П. Ильиницкая // Проблема автора и авторской позиции в литературе: сб. науч. трудов. / ред. коллегия: М. Ф. Гетманец [и др.]. – Харьков: ХГПИ, 1990.
4. *Палиевский, П. В.* Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер / ред. коллегия: Г. Л. Абрамович [и др.]. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
5. Чарадзейныя казкі: у 2-х ч. / рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. –Ч. 1.
6. Чарадзейныя казкі: у 2-х ч. / рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – Ч. 2.

Сергей Лебедев

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ЛИРИЧЕСКОЕ «Я»

В новейшем литературоведении вопросам взаимоотношений авторского сознания и «героя» в лирике отводится важное место в кругу основных проблем науки о литературе. Вслед за признанными авторитетами – М. М. Бахтиным, Д. Е. Максимовым, Л. Я. Гинзбург, Н. Л. Степановым, Б. О. Корманом, С. Н. Бройтманом – внимание на этой теме сфокусировали и другие ученые, такие как Л. М. Биншток, Т. Л. Власенко, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков и др. Названные исследователи характеризуют взаимоотношения автора и лирического субъекта как сложные, утверждая, что в лирическом произведении отражается не только авторская субъективность, но и мировоззрение «другого» (по терминологии М. М. Бахтина): для лирической поэзии «характерна не “моносубъектность”, а “интерсубъектность”, т.е. запечатление взаимодействующих сознаний (3, 141-153).

Наивно-биографические представления, казалось бы, остались в прошлом, и литературоведение вплотную приблизилось к построению единой более-менее универсальной, а главное, научной концепции, описывающей субъектные формы выражения авторского сознания.

Однако даже беглый анализ статей в специальных и общих словарях рисует иную картину. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» [6], «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [5], словаре Ю. Б. Борева [2] приведен лишь термин «лирический герой», который является частным случаем отражения авторского сознания в лирическом произведении, то есть видовым понятием, а не родовым. Редко в словарях можно встретить термин «лирический субъект». Например, «Современный словарь-справочник по литературе» определяет лирический субъект как «более или менее условное лицо, “я”, сознание которого непосредственно выражается в лирике, опосредованно передавая сознание автора» [8, 248].

Не единожды подвергнутое критике в работах серьезных исследователей представление о лирике как непосредственном выражении эмоций автора и по сей день живет не только в массовом сознании, но и лежит в основе концепций некоторых ученых, являясь своего рода альтернативой магистральной линии в науке.

Проследить происхождение наивно-биографического понимания сути лирики несложно. Еще со времен Аристотеля утвердилось представление, что в лирике автор и лирический субъект слиты воедино. Вот его краткое высказывание в «Поэтике»: «Именно подражать в одном и том же и одному и тому же можно, (или) рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается самим собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» [1, 117]. Второй «вид» подражания и стали впоследствии называть лирикой. Г. Н. Поспелов так трактует мысль Аристотеля: «писатель, “подражающий” жизни, воспроизводящий ее с помощью речи, говорит о ней от своего собственного лица и проявляет при этом свое “лицо”, т. е. свою заинтересованность в этой жизни, свое эмоциональное отношение к ней, свои переживания, вызванные ею» [7, 21]. Таким образом, в данном Аристотелем определении отражено принципиальное свойство лирики: включенность субъекта в структуру произведения – за счет *непосредственно* выраженной точки

зрения, отношения к изображаемому (для Аристотеля образцом эпоса были поэмы Гомера, в которых повествователь сознательно дистанцируется от описываемых событий). Это означает, что сознание автора непосредственно отражено в лирическом субъекте, т. е. последний прямо выражает авторское мировоззрение.

Современный исследователь В. Е. Хализев утверждает, что «магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а *автопсихологическая*: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В. Ф. Ходасевича, “живой души поэта”» [10, 314]. Схожей точки зрения придерживается и немецкий исследователь В. Кайзер: «Лирика проявляет себя как монологическое самовыражение “я”. При этом за автором остается право решить, хочет ли он сделать лирическую речь выражением своего собственного непосредственного “я”, либо вложить ее в уста определенной фигуры» [9, 293].

На чем основывается отождествление изображающего сознания (автора) и изображенного («героя»)?

Сущность лирики обусловливает особенности ее субъектной организации. Так, лирический субъект парадоксальным образом совмещает в себе индивидуальность и обобщенность. В эпосе герой объективируется как характер, т. е. как субъект действующий. Проявляя себя в мире вещей, событий, вступая во взаимоотношения, эпический субъект неизбежно обретает конкретные бытийные черты, в то время как лирика избегает индивидуализации лирического субъекта, который «лишен <…> всякой экстенсивной, пространственно-временной конкретности <…>. Сама местоименная безымянность его обозначения придает воплощенным в нем переживаниям высокую степень обобщенности, и даже гораздо большую, нежели обобщенность эпических персонажей» [7, 71]. Индивидуализация же лирического субъекта достигается за счет его всеобъемлющей субъективности восприятия. В отличие от эпоса, в лирике непосредственное выражение мировосприятия не только не обесценивает произведение, но, напротив, усиливает лирическую составляющую, создавая эффект особой эмоциональности и исповедальности. «Лирическая поэзия, – пишет Л. Я. Гинзбург, – далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка» [4, 8]. Именно

выпяченная субъективность отношения к бытию, создающая впечатление «нечаянно подслушанного» внутреннего монолога, рождает концепции понимания лирики как непосредственного изображения поэтом своего внутреннего мира.

В лирике на первом плане «единичные состояния человеческого сознания» [10, 308]: субъект в лирике не действует, но испытывает состояние, погружен в него. Это требует особого дара эмпатии, вживания в мыслимые состояния, умения, по выражению А. Фета, «чужое вмиг почувствовать своим» (ср. стихотворение О. Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой…»). В культуре распространено древнейшее по своему происхождению представление (которое, очевидно, берет начало от магических обрядов) о поэтическом творчестве как о священнодействии, когда устами поэта вещают неземные силы. Лирический поэт, подобно пифии, впадает в некий экстаз (что во многом объясняет феномен «ролевой лирики»: «Ассаргадон» В. Брюсова, «Я Гамлет. Холодеет кровь…» А. Блока и др.). Переживание некоего состояния лирическим субъектом сопровождается повышенной эмоциональностью, ищущей выражения в произведении (характерны стихотворения В. Жуковского «Невыразимое» и А. Вознесенского: «Можно и не быть поэтом / Но нельзя терпеть, пойми, / Как кричит полоска света, / Прищемленная дверьми!»). Однако наивно полагать, что в лирике отражены «живые» эмоции – лирика, основанная на сугубо личном опыте поэта, его индивидуальных чувствах, не найдет отзыва у читателей: «самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» [4, 8].

С развитием творческого сознания и форм его воплощения субъектная структура лирики усложняется, и объяснительную силу концепция лирики сугубо как «самовыражения» имеет лишь для синкретических произведений древнейших форм лирики. Нередко лирический субъект может становиться непосредственным объектом внимания автора, а значит, и оценки, приближаясь тем самым к герою в эпосе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. -- М.: Искусство, 1962. -- Т. 1.
2. *Бореев, Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы / Ю. Б. Бореев // Энциклопедический словарь терминов. -- М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003.
3. *Бройтман, С. Н.* Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Л.В. Чернец [и др.]. -- М.: Высшая школа, 2000.
4. *Гинзбург, Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. -- Л.: Советский писатель, 1974.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. -- М.: НПК «Интелвак», 2001.
6. Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. -- М.: Советская энциклопедия, 1987.
7. *Поспелов, Г.Н.* Лирика среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. -- М.: Высшая школа, 1976.
8. Современный словарь-справочник по литературе / сост. С.И. Кормилов. -- М.: Олимп, 1999.
9. *Тамарченко, Н. Д.* Теоретическая поэтика: Определения и понятия / Н. Д. Тамарченко. -- М: РГГУ, 1999.
10. *Хализев, В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. -- М.: Высшая школа, 1999.

Ольга Рудая

РОМАН ЕЛЕНЫ ПОПОВОЙ «СЕДЬМАЯ СТУПЕНЬ СОВЕРШЕНСТВА»: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Особенности повествования в художественном тексте определяет множество факторов. Типы повествования – те языковые универсалии, в которых могут проявляться как индивидуальные, так и национальные черты. Наряду с собственно литературными факторами, влияющими на выбор автором того или иного типа повествования, это могут быть и внелитературные факторы, среди которых одним из наиболее важных является гендерный.

Структура нарратива в том или ином произведении тесно связана с гендерной принадлежностью автора. «Существенно важным для осмысления авторской идентичности является категория гендера. Гендерная принадлежность – не просто какой-то аспект личности, но более фундаментально,– это то, что человек делает и делает постоянно в процессе взаимодействия с другими. «Гендер» оказывается своего рода ритуальным действием, в котором социум нуждается и для принудительного воспроизведения которого существует определенный набор конвенций» [7, 2]. Повествование имеет гендерную природу, т.к. в основе его лежит различная система ценностей авторов-мужчин и авторов-женщин. «Теория гендера позволяет по-новому интерпретировать и произведения художественной литературы, где наглядно и глубоко воплощаются мужской и женский взгляд на мир (гендерная картина мира)» [6, 3].

Мы не будем углубляться в анализ отличий женского мировосприятия от мужского, лишь обозначим особенности «женского» и «мужского» типа повествования, возникающие вследствие этих различий. В самом общем виде их можно представить следующим образом:

«Женский» тип повествования

- Особенности хронотопа: «…для художественного пространства произведений женщины-писательницы характерны уплотнение, концентрация, некая «капсулированность». Это обусловлено прежде всего прикрепленностью жизни к определенному месту, которое ограничено… На уровне нарративной структуры эта капсулированность пространства предопределена редукцией хронологического аспекта хронопа, циклическим характером последнего» [2, 14].
- Образ главного героя: как правило, главное действующее лицо – женщина, все события связываются именно с ней и изображаются через ее призму восприятия. Мужское начало в некоторой степени редуцируется, поэтому женщина, становясь центром, приобретает некоторые черты «маскулинности».
- Концентрированность метафорического кода, многофункциональная детализация, а также, согласно некоторым исследовате-

лям, например, А. Надольской, установка на «разговорность», «болтливость».

«Мужской» тип повествования

- Сжатость и концентрированность действия. Большее внимание к сюжетному плану.
- Большая степень иерархичности и структурированности повествуемого мира с наличием определенного центра – как правило, персонажа-мужчины, в котором чаще всего преобладает деятельностное начало.
- Использование метафоризации и различным типов детали, речевых характеристик направлено на раскрытие образа центрального персонажа.

Тем не менее, при всем отличии «женского» и «мужского» повествования довольно часто можно наблюдать смешение этих типов нарративов, что четко прослеживается в романах Елены Поповой – не только в «Седьмой ступени совершенства», но и в других произведениях. Писательница сознательно прибегает к такому «двойному» повествованию. «…Смена «гендерной роли» для человека, писателя – это некий новый опыт и способ текстообразования, обусловленный стремлением писателя испытывать все варианты литературной игры и стилизации» [1, 2].

В романе «Седьмая ступень совершенства» присутствует явная «маскулинизация» не только «женского» типа повествования, но и женского начала в целом, что характерно для многих произведений авторов-женщин. Макроуровень такой маскулинизации проявляется в организации самого процесса наррации – это выбор автором грамматической формы повествования от третьего лица. Таким образом, сам нарратор уже предельно закрыт для читателя, он «скрывается» в ткани текста, в сюжете, следовательно, более объективно, едва ли не отрешенно, оценивает события, что в большей степени характерно для «мужского» повествования вне зависимости от формы лица, выбираемой автором-мужчиной. Форма третьего лица и аукториальный тип повествования, наиболее приближенный к нейтральному, позволяет автору менять точки зрения, которые могут быть как женскими (более близкими), так и мужскими (более далекими, но недоступными). Следовательно, автоматическое исключение адре-

сата из текста (но не реального адресата) предполагает отказ от какой бы то ни было рецепции и от «женской» установки на исповедь, на чисто психологическое по своей природе желание «выговориться». «Повествователь третьего личного нарратива – это всезнающий творец, не только обладающий полной информацией об изображаемых событиях, но и открыто заявляющий о своем всезнании» [4, 11]. Степень всезнания и степень опыта нарратора максимальна, поэтому позволяет с равной долей уверенности оценивать не только события повествуемого мира, но и внутренний мир всех персонажей вне зависимости от их пола, в то время как повествование от первого лица «обязывает», то есть так или иначе предусматривает выбор автором тех или иных средств изобразительности и выразительности, что значительно бы сузило его кругозор.

Микроуровень реализации «маскулинного» характера нарратора в романе «Седьмая ступень совершенства» – это уровень стиля. Мы не будем касаться всех составляющих, выделим лишь те из них, которые представляют наибольший интерес, на которых ярче всего обнаруживаются «мужские» и «женские» черты повествования (и их смешение): это сюжет, детализация, в том числе и речевая детализация (как речь автора, так и речь персонажей).

При всей присущей «женскому» повествованию децентрации и неиерархичности на всех уровнях текста, порой сводимой к «хаотичности», в романе «Седьмая ступень совершенства» система персонажей организована четко. «Фактически каждый персонаж, насколько бы ни было минимизировано его участие в событиях, исполняет в произведении свою индивидуальную и «знаковую» роль, является носителем смысла. Но дело в том, что все герои романа функционально лишь дополняют доминирующий образ, которому подчинено их участие в сюжете» [3, 170]. Игнорировать кого-либо из персонажей было бы неправомерно. В центре – фигура главной героини, ясновидящей Евгении (подобно тому, как в других романах центрами являются женщины – Зента, Малышка, Комякова), резко отличающаяся от всех остальных. Она в равной степени наделяется автором и женскими, и мужскими чертами (за счет «всеведения» нарратора), но, тем не менее, с нарратором не отождествляется и ему не противопоставляется. Евгения сочетает в себе деятельное, рациональное мужское начало и интуитивное женское. Именно ее действия, ее желание помочь дру-

гу детства Николаю Павловичу и «закручивают» сюжет, заставляют действие развиваться. Смысл существования Евгении – преобразование, гармонизация мира в результате деятельности, обусловленной энергетическим потенциалом. Частичная «маскулинность» Евгении как центрального персонажа обусловлена тем, что ей противопоставляются и все мужские образы. Мужчины в романе Поповой (и даже маг Голоян, несмотря на то, что он помогает Евгении) инертны, не способны к действию и логическому обоснованию своих действий. Николай Павлович не в состоянии решить свои проблемы, он обращается за помощью к Евгении и даже немного побаивается ее. «*Он был трусом, он это понимал и при этом многого хотел. Не надо быть трусом, если многого хочешь, или наоборот, не надо хотеть многого, если ты трус*» [5, 187]. Таким образом, «мужественность», способность к действию и изменению существующей ситуации как традиционные прерогативы мужчин, у Поповой редуцируются. Основная характеристика мужских образов, как видно из текста, – трусость. Отсюда возникает и частичная маскулинизация центрального персонажа, когда женщина становится центром повествуемого мира.

Активное используя «мужское» повествование, автор, тем не менее, не отказывается и от «женского». Черты и того, и другого типа повествования в романах Поповой органично сочетаются друг с другом. «Женское лицо» повествователя проявляется прежде всего на уровне хронотопа – художественного времени и пространства, организующего сюжет. В современной прозе различные хронотопы претерпевают изменения. Вместе с тем, хронотоп дома, жилища продолжает оставаться основным – как то, что имеет для человека, тем более для женщины, первостепенное значение. У Елены Поповой хронотоп дома утрачивает свои защитные функции, т.к. фактически все герои чувствуют себя неуютно в своих квартирах. «*Николай Павлович был один в квартире…Закрылся на два замка, на цепочку и теперь метался по квартире, не находя себе места*» [5, 187]. То же касается и Евгении – в своей квартире она также чувствует себя незащищенной, обретая гармонию лишь находясь в открытом, незамкнутом пространстве. «*Евгения босиком стояла на выстуженной осенней земле, но холода почти не ощущала…И именно из того места, где он соединялся с землей, Евгения вдруг ощутила дуновение, упругий, направленный на нее поток воздуха*» [5, 192]. В Москве Евгения также чувствует себя довольно

уютно – опять-таки, оказываясь в незамкнутом пространстве: «*Она привыкала к Городу, а гигантский Город привыкал к ней. Она знала: еще немного и он будет с ней говорить…Город знает о своих обитателях – все*» [5, 199].

Помимо этого, огромное значение имеет детализация, являющееся одним из уровней стиля. Нарратор выражен имплицитно, но проявляется именно в выборе деталей. Детали в данном случае – это сведения не только о самом предмете (психологическом состоянии, пейзаже, внешности, черте характера, которые в определенных условиях выступают как деталь и могут в процессе своего развития и эмоционально-экспрессивного наполнения приобретать символическое значение), но и о персонаже, особенностях его восприятия окружающей среды, мышления (прежде всего ассоциативного). Перед читателем раскрываются особенности структуры персонажа, следовательно, особенности его видения автором.

Деталь у Поповой часто повторяется и за счет этого становится символической, приобретает функцию устойчивой характеристики того или иного персонажа. Она всегда предметна. Стоит отметить, что пище в романе уделяется немало значения – то, что едят персонажи и как они едят, позволяет судить об их характере. «*Николай Павлович опять пил коньяк, как он заметил, очень плохой, и брезгливо ковырял холодный бифштекс. Бухгалтер коньяка почти не пил, зато с заметным аппетитом съел большую порцию каких-то заплесневелых блинчиков и даже заказал еще*» [5, 179]. Второй важный пласт деталей материального мира – это одежда. Хвоста носит вызывающую кожаную юбку, чем подчеркивает свое желание привлечь к себе внимание. С помощью такой детализации характеризуется жена Бухгалтера: «*…а себе купила лишь недешевые, конечно, но довольно простые, удобные, а главное – устойчивые туфли*» [5, 220]. Впоследствии об этих туфлях в романе упоминается еще не раз.

Детали, таким образом, характеризуют не только сами предметы, сюжет, характер персонажей, но и повествователя (как через рассказчика, так без взаимосвязи с ним), по определенной причине фокусирующего свое внимание на них. В этом проявляется феномен нарратора в романах Поповой – четкая фиксация мельчайших подробностей, позволяющих представить читателю наиболее полную картину повествуемого мира, над устройством которого нарратор размышляет. Именно для этого повество-

ватель максимально удален от персонажей и скрыт в самом тексте. Именно поэтому повествование Поповой можно назвать и «мужским», и «женским». «Необходимо подчеркнуть, что повествовательной манере Елены Поповой свойственно удивительное качество – излагая факты, избегать оценок, не навязывать своего мнения, создавая условия читателю для внутренней полемики, для размышлений и выводов» [3, 172].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаранович, М. В., Пермякова, О. В.* Смена гендерной идентичности и стилизация под мужской тип письма как основные способы текстообразования в текстах, написанных авторами-женщинами / М. В. Гаранович, О. В. Пермякова // http: www.textology.ru
2. *Крижовецкая, О. М.* Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): автореф. дис. … канд. филол. наук / О. М. Крижовецкая. – Тверь, 2008.
3. *Олейник, Л.* Метафорический мир романа Елены Поповой «Пузырёк воздуха в кипящем котле» / Л. Олейник // Немига литературная. – 2007. --№3.
4. *Попова, Е. А.* Коммуникативные аспекты литературного нарратива: автореф. дис. … докт. филол. наук. – Елец, 2002.
5. *Попова, Е. Г.* Седьмая ступень совершенства / Елена Попова // Восхождение Зенты: романы. – Минск: Мастацкая літаратура, 2007.
6. *Пушкарь, Г. А.* Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дис. … канд. филол. наук / Г. А. Пушкарь.– Ставрополь, 2007.
7. *Соломатина, И.* Драматургия страстей или «говорение за себя»: творчество, гендер и формирование авторской идентичности Марии Арбатовой и Елены Поповой / И. Соломатина // http://fc.gender-ehu.org/six.htm

Марына Запартыка

ДА ПЫТАННЯ АБ САЦЫЯЛЬНЫХ І ПАЛІТЫЧНЫХ УМОВАХ ФАРМІРАВАННЯ СВЕТАПОГЛЯДУ АДАМА ГУРЫНОВІЧА

Гурыновіч Адам Гіляры Калікставіч нарадзіўся 25 студзеня 1869 года ў фальварку Кавалі (Кавалькі) Вілейскага павета Віленскай губерні (цяпер Мядзельскі р-н Мінскай вобласці). Паходзіў Адам Гурыновіч са

старажытнага татарскага роду, вядомага з XVстагоддзя, які меў герб “Праўдзіц” (у блакітным полі мур з чырвонай цэглы, з-за якога выглядае залаты леў). Бацька Калікст Іасафатавіч і маці будучага паэта Элеанора з Сяняўскіх, якая, у сваю чаргу, паходзіла з гетманскага роду, мелі некалькі маленькіх фальваркаў. Сям’я не лічылася багатай, а пасля смерці ў 1876 г. бацькі яе фінансавы стан зусім пагоршыўся. Маладая ўдава засталася з шасцю дзецьмі на руках. Яшчэ пры жыцці бацькі сям’я пераехала ў фальварак Крыстынопаль, уладальнікам якога разам з Калікстам Іасафатавічам быў і яго родны брат Абдон Гурыновіч. Пасля смерці брата дзядзька Абдон дапамагаў выхоўваць сваіх асірацелых пляменнікаў, аказваў фінансавую падтрымку, пра што сведчыць прыватная карэспандэнцыя Адама Гурыновіча, захаваная ў БДАМЛМ [Ф. 171, воп. 1, адз.зах. 11-17]. Гэтыя ўнікальныя лісты А. Гурыновіча даюць нам уяўленні пра многіх членаў яго сям’і і роду, пра ўклад іх жыцця, а разам з тым пра ўмовы станаўлення эстэтычнага і духоўнага светапогляду Адама Гурыновіча.

Немалую ролю ў духоўным развіцці будучага паэта адыграў бацька Калікст Гурыновіч. Асоба бацькі, прыклад яго жыцця моцна паўплывалі на станаўленне поглядаў будучага паэта, адгукнуліся яго рэвалюцыйнай актыўнасцю ў 1890-х гадах. Упершыню пра Калікста Гурыновіча як пра ўдзельніка паўстання 1863 г. напісаў Г. Кісялёў у кнізе “Радаводнае дрэва” ў артыкуле “Пра паўстанца Палачанскага і паўстанца … Гурыновіча” [4]. Аўтар кнігі апісвае свае пошукі і знаходкі ў Дзяржаўным гістарычным архіве Літвы, дзе натрапіў на цікавыя звесткі (Ф. 1248, воп. 2, адз.зах. 204): “А самае нечаканае – па гэтай жа справе праходзіў блізкі зямляк Палачанскага дваранін Калікст Гурыновіч, які таксама ў маі 1863 года трапіў пад арышт за садзеянне паўстанцам. Перад намі, несумненна, бацька Адама Гурыновіча, хоць у біяграфіях паэта мне такога важнага факта з сямейных хронік сустракаць не даводзілася.

На допытах Гурыновіч назваў сябе дваранінам Полацкага павета Віцебскай губерні (маецца на ўвазе паходжанне, а не месца жыхарства). 31 год. Выхавання хатняга. Жыве ў Крыстынопалі Свянцянскага павета, які належаў яму разам з братам Абдонам. Апошні служыў тады камісарам у маёнтку генерала Хамінскага тут жа ў павеце і ў Крыстынопалі бываў, відаць, толькі наездамі. Але тут жылі яго жонка і жончын брат Юхневіч.

Аказваецца, што Крыстынопаль знаходзіўся за нейкія пяць-шэсць вёрстаў ад вёскі Любкі, дзе паўстанцы па-геройску біліся з карнікамі. Паводле паказанняў сялян з суседняй вёскі Золькі (успамінаецца верш Адама Гурыновіча "раз у Зольках, у дзярэўні…") Калікст Гурыновіч прымаў у сваім доме мяцежнікаў і збіраў для іх у вяскоўцаў хлеб. А швагер Юхневіч перад боем пад Любкамі вазіў паўстанцам хлеб і малако. Да таго ж потым – па другой справе – адкрылася, што той жа Юхневіч хаваў у сябе цэлы невялікі хатні арсенал – дзве стрэльбы. Навошта яны яму ў такі неспакойны час, калі даўно ўжо загадана ўсю зброю здаць у царскія цэйхгаўзы?..

Крыстынопальскага пана Калікста разам з Андрэем Палачанскім судзіў ваенны суд у Вільні. Але вось жа неяк пашчасціла – адпусцілі на парукі". [4, 270-271]

Адам Гурыновіч выхоўваўся ў вялікай і дружнай сям'і, дзе ўзаемапавага і ўзаемадапамога былі галоўнымі чыннікамі ўзаемаадносінаў. Старэйшым з братоў Адама Гурыновіча быў Юзаф – бацька вядомай вучонай, прафесара Торуньскага універсітэта Яніны Гурыновіч. Юзаф скончыў юнкерскую школу, быў у рускім войску, пазней у польскім, меў званне палкоўніка. Другім у сям'і быў Адам-Гіляры, пісьменнік і рэвалюцыянер. Маладзейшым ад Адама быў Ян. Як і Адам, ён скончыў рэальнае вучылішча ў Вільні, затым інжынерныя курсы. Займаўся будаўніцтвам на Віленшчыне і ў Расіі. Меў паўнамоцтвы ад брата Адама на Крыстынопаль, дзе нейкі час гаспадарыў. Памёр і пахаваны ў Паставах у 1945 г. У Адама Гурыновіча былі яшчэ дзве сястры: Канстанцыя (у замужжы Странкоўская) – уладальніца Кавалёў, вядомая тым, што заклала на кароткі час у Кавалях беларускую школу "па намове Б. Тарашкевіча" (памерла ў 1935 г. і пахавана ў Кавалях), і Гелена (у замужжы Эрдман), якая пазней жыла ў пляменніцы Яніны Гурыновіч у Торуні. Самы малодшы з дзяцей Гурыновічаў – Station, ён вучыўся ў Горным інстытуце ў Пярмі, жыў пасля ў Вільні. Захаваўся яго апошні ліст да брата Яна з паметай Яніны Гурыновіч: "Перадсмяротнае пісьмо святой памяці Станіслава Гурыновіча. Скончыў жыццё самагубствам 8.IV.1903 каля цагельні на Кальварыйскай" [3, 1-2]

Галоўным асяродкам фарміравання рэвалюцыйных настрояў Адама Гурыновіча былі навучальныя ўстановы Вільні і Санкт-Пецярбурга, дзе ён

пазнаёміўся і пасябраваў з вядомымі дзеячамі рэвалюцыйнага руху. Першапачатковую адукацыю Адам Гурыновіч атрымаў у Віленскім рэальным вучылішчы, скончыўшы пры гэтым гадавую спецыялізацыю на механіка-тэхнічным аддзяленні дадатковага класа, дзе ён вучыўся з 1879 па 1887 год. Перыяд яго жыцця ў Вільні мала даследаваны, а гэта ж быў час духоўнага станаўлення пісьменніка. Менавіта там юны Адам Гурыновіч пачынае цікавіцца палітыкай, робіць першыя спробы ў паэзіі, пачынае збіраць беларускі фальклор, адзначаючы яго непаўторнасць. Атрымаўшы дыплом аб сканчэнні вучылішча (трэба сказаць – не з найлепшымі вынікамі), Гурыновіч вырашае паступаць у Санкт-Пецярбургскі тэхналагічны інстытут. Уступныя экзамены здае выдатна. Гэтая навучальная ўстанова ў тыя часы славілася вальнадумствам. Там вучыўся беларус Ігнат Грынявіцкі, які здзейсніў смяротны прысуд, вынесены народавольцамі імператару Аляксандру II. Магчыма, гэта слава прыцягнула ўвагу Адама Гурыновіча да тэхналагічнага інстытута, да таго ж, разам з ім адправіліся ў інстытут многія яго сябры па Віленскаму рэальнаму вучылішчу.

З першых студэнцкіх крокаў навука захапляла А. Гурыновіча, але яшчэ больш – паэзія і фалькларыстыка. Як студэнт Санкт-Пецярбургскага тэхналагічнага інстытута з цікавасцю “спецыяльна займаўся ўлепшаннем паравозаў і ў гэтым пытанні меў быць, як кажуць, на дарозе да важных і цікаўных вымыслаў”, як адзначаў Браніслаў Тарашкевіч [5, 48]. На жаль, многія яго навуковыя запісы былі знішчаны разам з некаторымі літаратурнымі матэрыяламі пад час вобыскаў і арышту. У сырым Пецярбургу пагоршыўся фізічны стан А. Гурыновіча. Здароўе не дазваляла пісьменніку поўнасцю раскрыць сябе, вымушаныя перапынкі ў адукацыі перашкаджалі яго дзейнасці. Так, захварэўшы ў студзені 1888 года на тыф, быў вымушаны перапыніць адукацыю і прыехаць дамоў, а восенню 1888 года зноў ісці на першы курс. Менавіта ў студэнцкія гады былі напісаны яго найлепшыя творы, тады ж пачаў займацца перакладамі на беларускую мову польскіх, украінскіх, рускіх пісьменнікаў. Захапіўся працамі знакамітых фалькларыстаў-землякоў Івана Іванавіча Насовіча і Паўла Васільевіча Шэйна. Відавочна, што іх навуковыя працы далі штуршок да самастойнага распачынання фальклорных даследаванняў.

У Пецярбургскі перыяд адной з галоўных спраў жыцця пісьменніка стала яго рэвалюцыйная дзейнасць. На светапогляд Гурыновіча ў

некаторай ступені паўплывалі ідэі Беларускай сацыял-рэвалюцыйнай групы ў Пецярбургу, якая складалася ў асноўным са студэнтаў-беларусаў. Арганізацыя мела свой гектограф і выдавала нелегальны часопіс “Гоман”, які прапагандаваў ідэю існавання беларусаў як нацыі, што мусіла мець незалежнасць. Несумненна, часопіс трапляў у рукі пісьменніка. Ён, як і кожны малады рамантык таго часу, імкнуўся не толькі разважаць над праблемамі, але і вырашаць іх. Прыкладна з 1889 года Гурыновіч далучаецца да студэнцкага рэвалюцыйнага руху, чытае і перахоўвае кнігі, што знаходзіліся пад забаронай, становіцца актыўным членам нелегальнага таварыства пад назвай “Гурток моладзі польска-літоўскай, беларускай і маларускай”, некаторы перыяд нават узначальвае яго. Арганізацыя займалася асветніцкай дзейнасцю на карысць працоўных і сялян шляхам распаўсюджвання кніг на зразумелых і родных для іх польскай, літоўскай, беларускай, украінскай мовах. Членамі гуртка былі студэнты Тэхналагічнага інстытута і Санкт-Пецярбургскага універсітэта. Кантакты рэвалюцыйнай суполкі паступова пашыраліся, існавала сувязь з тэарэтыкам і прапагандыстам марксізму, філосафам і дзеячам сацыялістычнага руху Георгіем Пляханавым, які знаходзіўся ў Лондане, а таксама са знакамітым пісьменнікам, паэтам, публіцыстам і адным з ініцыятараў заснавання Руска-Украінскай радыкальнай партыі, што дзейнічала ў Аўстрыі, Іванам Франко ў Львове. Гурток супрацоўнічаў з групай Міхаіла Іванавіча Бруснева, які з’яўляўся заснавальнікам адной з першых у Расіі сацыял-дэмакратычных груп. Відавочна, што яны пазнаёміліся пад час вучобы ў Санкт-Пецярбургскім тэхналагічным інстытуце, які М. Бруснеў скончыў у 1891 годзе. Група Бруснева пазней злілася з марксісцкай арганізацыяй “Г.М. Радзевіча і Ю.І. Радзевіча”. Як вядома, Габрыэль Радзевіч – пляменнік жонкі Францішка Багушэвіча. Магчыма, што знаёмства Адама Гурыновіча і Францішка Багушэвіча адбылося дзякуючы менавіта яму. Францішка Багушэвіча можна па-праву лічыць духоўным настаўнікам Адама Гурыновіча. Гэта даказвае адзін з самых вядомых яго хрэстаматыйных вершаў:

Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею,
За тое, што ў сэрцы збудзіў ты надзею,
Што між братоў нашых знаходзяцца людзі

З кахаючым сэрцам і баляшчай грудзяй.
Дзякуй табе, браце, і за тыя словы,
Што ўспомнілі звукі нашай роднай мовы.
Бяры, браце, дудку, наладзь і жалейку,
Няхай песнь смутная ідзе ў калейку
І будзіць у сэрцах мысль аб лепшай долі,
Якой мы не зналі дагэтуль ніколі [1, 326].

Знаёмства з Францішкам Багушэвічам моцна паўплывала на нацыянальную свядомасць Адама Гурыновіча, дапамагло яму знайсці сябе.

Аднакурснікамі і сябрамі А. Гурыновіча былі вядомыя дзеячы рэвалюцыйнага руху і землякі Язэп Бурачэўскі, Казімір Акуліч, Ігнацы Непакайчыцкі, Мацей Развадоўскі і інш. Усе яны былі актыўнымі ўдзельнікамі многіх антыўрадавых выступленняў. Зразумела, што за імі сачылі, як сачылі і за А. Гурыновічам, як за ўсякім ненадзейным падданым Расійскай імперыі. Сексоты дакладна ведалі, што малады чалавек захоплены рэвалюцыйнай дзейнасцю і падтрымлівае сувязь з праціўнікамі імперыі. Перапіска перахоплівалася і вывучалася. У адным з лістоў, датаваным 1892 годам, Адам Гурыновіч прасіў сваю сяброўку Станіславу Пяткевіч, якая вучылася ў Цюрыху, выслаць вялікую колькасць забароненай літаратуры. Гэты заказ рабіўся спецыяльна для нелегальнага гуртка. Спіс складаўся з 20 назваў на польскай мове, 22 – на рускай, 6 – на ўкраінскай і 2 – на беларускай (“Пра багацтва і беднасць” і “Дудка беларуская”). Усяго заказ ахопліваў каля тысячы (!) паасобнікаў розных выданняў [2, с. 61]. Відавочна, Адам Гурыновіч не захоўваў пэўнай асцярожнасці і да канца яшчэ не авалодаў канспіратарскімі тонкасцямі, а таму 12 чэрвеня 1893 г. Дэпартамент паліцыі ў данясенні начальніку Віленскага губернскага жандармскага ўпраўлення просіць устанавіць, па прыездзе ў Вільню Адама Гурыновіча і Станіславы Пяткевіч, пільны нагляд за імі [2, с. 1-76]. Такі загад мог быць дадзены пры наяўнасці пэўных доказаў нелегальнай дзейнасці. Адным з такіх доказаў з’яўлялася перапіска А. Гурыновіча і С. Пяткевіч. З перапіскі, відаць, стала вядома і пра замову нелегальнай літаратуры з-за мяжы, частка якой была дастаўлена. Праз два дні пасля атрымання літаратуры Віленскае паліцэйскае ўпраўленне атрымала шыфраваную тэлеграму з загадам на

вобыск і арышт пісьменніка. Адам Гурыновіч быў арыштаваны ва ўласным доме ў Вільні. У час вобыску была знойдзена вялікая колькасць нелегальных выданняў, хоць ёсць сведчанні, што некаторыя матэрыялы знішчыў брат Адама Гурыновіча Ян. Але гэта не дапамагло, арышт адбыўся. Адам Гурыновіч пад канвоем быў дастаўлены ў Санкт-Пецярбуг і заключаны ў Петрапаўлаўскую крэпасць, знакамітую вязніцу імперыі, дзе трымалі палітычных зняволеных. Там жа апынуліся многія яго сябры і паплечнікі. У Петрапаўлаўскай крэпасці Адам Гурыновіч цяжка захварэў, стан яго пагаршаўся з кожным днём і было зразумела, што доўга ён у вязніцы не вытрымае. Напрыканцы лістапада 1893 г. пісьменнік быў адпраўлены дамоў у Крыстынопаль пад нагляд паліцыі. Відавочна, што яго проста адпусцілі дамоў паміраць. Чорная воспа, хвароба, якая цяпер афіцыйна лічыцца пераможанай, у тыя часы забірала тысячы людзей. Ад яе загінуў і адзін з пачынальнікаў беларускай літаратуры Адам Гурыновіч. Памёр ён на сваёй радзіме, сярод родных яго сэрцу людзей, 14 (26) студзеня 1894 года ў дваццаціпяцігадовым узросце.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская літаратура XIX стагоддзя: хрэстаматыя / уклад А. Лойка і В. Рагойша. – Мінск, 1988.
2. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Ф. 171. – Адз.зах. 15.
3. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Ф. 171. – Адз.зах. 17.
4. *Кісялёў, Г. В.* Радаводнае дрэва / Г. В. Кісялёў. – Мінск, 1994.
5. *Тарашкевіч, Б.* Адам Гурыновіч / Б. Тарашкевіч // Пачынальнікі: З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / уклад. Г. В. Кісялёў. – 2-е выд. – Мінск, 2003.

Вольга Ярмак

БАЙКА Ў СІСТЭМЕ МАЛЫХ ЖАНРАВЫХ ФОРМ

Эвалюцыю літаратуры ў цэлым немагчыма разглядаць без аналізу жанравых сістэм. Пад жанравай сістэмай мы маем на ўвазе аб’яднанне

жанраў і іх сумеснае развіццё. Таму тут больш правільна гаварыць пра коэвалюцыю, г. зн. пра сумесную эвалюцыю. Сумеснае развіццё праяўляецца ў тым, што кожны жанр суадносіць свае задачы і магчымасці ў іх рашэнні з задачамі і магчымасцямі іншых жанраў. Байка сама як сістэма ўваходзіць у сістэму вышэйшага парадку – сістэму жанраў сатыры. Апошнія з'яўляюцца часткай малых жанравых форм, а тыя ў сваю чаргу – сістэмы жанраў і г. д. Малыя формы існуюць у сістэме жанраў як "сваякі", таму іх называюць генетычна роднаснымі. Па-першае, усе яны ўзніклі прыкладна ў адзін і той жа час. Варта згадаць, што ў другой кнізе па распаўсюджанасці пасля Бібліі – "Панчатантры" – байкі нават не адасабляліся ад прытчаў, казак, навел, афарыстыкі, бо ядро кожнай малой формы толькі фарміравалася і такім чынам адлюстроўвала пераход ад канкрэтна-вобразнага мыслення да лагічнага. А. Весялоўскі таксама бачыў прычыну падабенства малых форм з байкай у тым, што ў першабытным грамадстве існаваў сінкрэтычны від мастацтва, а працэс вычлянення асобных жанраў адбыўся на наступных этапах [1, 302]. Па-другое, усе малыя формы з'яўляюцца аднаэпізоднымі, невялікімі па аб'ёме. Па-трэцяе, здольны аператыўна рэагаваць на падзеі і праблемы грамадства. Па-чацвёртае, яны маюць уласцівасць запазычваць адна ў адной пэўныя элементы – гэта значыць, што адзін і той жа матэрыял можа свабодна "плаваць" паміж сумежнымі жанрамі. Па гэтай прычыне байка мае некалькі пунктаў судакранання з іншымі малымі жанрамі.

Калі ўмоўна падзяліць байку на дзве часткі, то аповеднай часткай яна набліжаецца да казкі (асабліва да казкі пра жывёл, ці анімалістычнай), анекдота, навелы, а маралістычнай (павучальнай) – да прыказкі і сентэнцыі (павучальнага выслоўя). Па сваёй павучальна-дыдактычнай накіраванасці і па паходжанні байка блізкая да апалога[1], прытчы, арэталогіі[2], дыятрыбы[3]; па сцісласці – да эпіграмы, гумарэскі, афарызма; па сюжэце і алегарычным характары – да прытчы і анекдота. Мастацкія прыёмы і форма байкі родняць яе з народным апавяданнем, сацыяльна-бытавой казкай і анекдотам. Вымысел лучыць байку з міфам, казкай і

[1] Апалог – міні-байка, якая існуе толькі ў кантэксце, сітуацыйна прымацаваная; байка-прыклад.

[2] Арэталогія – "жанр антычнага фальклору, аповед пра цуды, якія былі здзейснены багамі і іх прарокамі…" [2, т. 1, с. 291].

[3] Дыятрыба – старажытнагрэчаскі літаратурны жанр, "невялікая пропаведзь на папулярную філасофска-маральную тэму, часта ў форме дыскусіі з уяўным праціўнікам" [2, т. 2, с. 671].

навелай. У стылі байкі ёсць шмат што ад прыказкі і народнага жарту з яго бясхітрасным і крыху грубаватым гумарам.

З вышэйсказанага вынікае, што мы сутыкаемся з неабходнасцю размежаваць байку з іншымі малымі формамі, вызначыць зоны ўзаемаўплыву і перацякання адной формы ў другую.

Прытча (прыпавесць) і байка. Да байкі, як вядома, вельмі блізка стаіць прытча. Вызначэнне жанру байкі, якое належала Антонію Мудрацу і якое ўвёў у культурны абыходак Ф. Газвінскі – першы перакладчык баек Эзопа на Русі (1607), не адрознівала яе ад прытчы. А ці лёгка іх адрозніць зараз? Прывядзём прыклад азначэння прытчы. *Прытча* – “іншасказальнае апавяданне з павучальным вывадам” [7, т. 4, 489]. Для параўнання возьмем з гэтай жа крыніцы азначэнне байкі: “кароткі літаратурны твор алегарычнага зместу з павучальнай канцоўкай” [7, т. 1, 327]. Як бачым, азначэнні гэтых двух жанраў вельмі падобныя. Таму няма нічога дзіўнага ў тым, што пісьменнікі адзін і той жа мастацкі тэкст называюць па-рознаму – то прытчай, то байкай. Яднае гэтыя два жанры тое, што яны: даюць павучальную ісціну; бяруць падзеі са сферы звычайнага жыцця, але надаюць ім больш высокі і агульны сэнс; сціслыя, лаканічныя, эканомныя з пункту погляду мовы, адточаныя і ў той жа час змястоўныя; маюць вобраз умоўнага апаведача, вызначаюцца абстрагаванасцю аповеду ў часе і прасторы, што спрыяе іх “жывучасці ў вяках”.

На думку А. Патабні, прытча можа ператварыцца ў байку пры ўмове, калі падзея будзе “адлюстравана як адзінкавая і як дзеянне” [4, 77]. Некаторыя пісьменнікі, такія як Сімяон Полацкі, М. Карыцкі, А. Сумарокаў, Р. Скаварада, наўмысна называлі свае байкі байкамі-прытчамі або проста прытчамі, падкрэсліваючы гэтым дыдактычны пачатак. Узорамі для іх твораў, на наш погляд, паслужылі Біблія, дзе духоўныя пропаведзі Ісуса Хрыста былі скрозь перасыпаны байкамі-прытчамі (ці тэалагічнымі байкамі), і антычныя празаічныя байкі-прытчы. Перасыпанасць байкамі-прытчамі характэрная таксама і для пропаведзяў армянскага байкапісца канца XII – пачатку XIII ст. Вардана Айгекцы, украінскага святара Антонія Радзівілоўскага, байкапісцаў Заходняй Беларусі Янкі Быліны і Вінцука Адважнага і інш. На нашу думку, такія байкі-прытчы характарызуюцца сінтэзам жанравых уласцівасцей.

Трэба прызнаць, што байка і прытча – розныя жанры. Прытча, у адрозненне ад байкі, існуе толькі ў кантэксце, па-за кантэкстам яна сэнсу не мае. Байка ж бытуе як самастойны твор і выпрацоўвае сваё кола вобразаў і матываў. У сувязі з гэтым прытча дапускае адсутнасць развітога сюжэта і можа трансфармавацца да простага параўнання, якое, аднак, захоўвае асобую сімвалічную напоўненасць. Прытча прымяняецца да адной сітуацыі, байка ж характарызуецца шырокімі абагульненнямі. Для прытчы не характэрная, у параўнанні з байкай, мараль як элемент кампазіцыі. У пэўнай ступені функцыю маралі, а таксама тлумачэння алегорыі выконваюць розныя развагі – заключэнні філасофскага парадку, якія могуць знаходзіцца ў пачатку, сярэдзіне ці канцы твора. Са змястоўнага боку прытчы ўласціва імкненне да глыбіннай "прамудрасці" рэлігійнага ці маралістычнага парадку.

Такім чынам, байка адрозніваецца ад прытчы сваёй мэтай выкарыстання сюжэтаў, алегарычным паказам, павучальным характарам і г. д.

Навела і байка. Байка не страціла генетычнай сувязі і з такой малой формай, як навела. *Навела* – гэта разнавіднасць апавядання, якое "характарызуецца напружаным, драматычным дзеяннем, лаканічным паказам не столькі знешніх падзей, колькі перажыванняў і настрою персанажаў, нечаканым фіналам" [5, 36]. Байка і навела падобныя строгасцю сюжэта і кампазіцыі, адсутнасцю псіхалагічнай рэфлексіі, напружанасцю дзеяння. Сюжэт у байцы і навеле развіваецца такім чынам, што ў канцы аповеду адбываюцца розныя змены, свайго роду катастрофа, таму што мэта гэтых двух жанраў – завяршыць развіццё пуантам[4] (нечаканым паваротам). Разам з тым пуант у байцы не адмаўляе маралі: калі-нікалі яна даецца побач з пуантам. Але гэта не адзінае адрозненне названых жанраў. Па-першае, як ужо згадвалася вышэй, навела паказвае не столькі знешнія падзеі, колькі ўнутраны стан героя – яго настрой, перажыванні, пачуцці. Па-другое, яна "прапісвае ўсе дэталі", пазбягае схематызму. Па-трэцяе, хоць зыходная сітуацыя навелы і байкі аднолькавая (асоба робіць нешта, каб палепшыць сваё становішча), але вынік у іх розны: у навеле дзейная асоба дасягае жаданага, а ў байцы – застаецца ні з чым.

Як ні дзіўна, але байка можа ператварыцца ў навелу. Для большай зразумеласці пакажам байку ў выглядзе сілагізму. Суб'ектыўны элемент

[4] Пуант – нечаканая канцоўка ў аповедзе, у якой у афарыстычнай форме выяўляецца ідэя твора.

байкі адпавядае малой пасылцы, факт рэчаіснасці як праява агульнай прыроды – вялікай пасылцы, і даецца яшчэ вынік, ці павучанне, якое ўстанаўлівае заканамернасці адмаўлення ўяўнай ісціны. Значыць, мы маем малую пасылку, вялікую і вынік. Дык вось, без акцэнту на малой пасылцы байка губляе ўласцівую ёй структуру лагічнай трыяды і ператвараецца ў навелу.

А. Скакун пры вывучэнні праблемы размежавання жанраў байкі і “казкі”[5] разглядаў камічную навелу як асобую разнавіднасць байкі (па тэрміналогіі М. Ламаносава – “натуральная прытча”) ці як вынік баечнай эвалюцыі [6]. Гэтае меркаванне ўяўляецца слушным, бо, на наш погляд, аўтар пад камічнай навелай мае на ўвазе байку-навелу, якая фактычна знаходзіцца паміж байкай і навелай. У індыйскім зборніку “Панчатантра” побач з класічнымі тыпамі баек былі шырока прадстаўлены і байкі-навелы, якія характарызаваліся пашырэннем апісальнага элемента, што звычайна існуе ў баечным падтэксце, шматэпізоднасцю, прыёмамі запавольванняў і адступленняў у аповедзе, пераносам акцэнту з драматычнага пачатку на апавядальны.

Такім чынам, байка і навела часам могуць зліваццa ў адно цэлае і ўтвараць разнавіднасць байкі.

Анекдот і байка. Яшчэ адным “сваяком” байкі з’яўляецца анекдот. *Анекдот* – кароткі, звычайна выдуманы ананімны гумарыстычны аповед з нечаканай канцоўкай, якая стварае камічны эфект. Сучасная назва гэтага жанру сэнсава адпавядае гістарызму “фацэцыя”. У. Даль у сваім слоўніку як сінонім слова “анекдот” падаваў слова “байка”, а французы анекдот называюць байкай, небыліцай ці пацешнай гісторыяй. Значыць, пералічаным жанрам уласцівы агульныя рысы. Па-першае, яны лаканічныя па форме; па-другое, у іх дзейнічаюць героі, за якімі ў масавай свядомасці замацаваны стандарты іх паводзін – ментальныя стэрэатыпы; па-трэцяе, для іх характэрна тэматычная разнастайнасць.

Прыкладна ў VIII ст. да н. э. анекдот быў вельмі блізкі да вуснай байкі, толькі яна несла функцыю прыкладу, ілюстрацыі, а анекдот не столькі ілюстраваў падзеі, колькі ўдакладняў працэс асэнсавання. У антычнасці ў выпрацаванай 14-членнай сістэме асноўных рытарычных форм першымі, побач з аповедам і афарызмам, стаялі байка і анекдот.

[5] Тут пад казкай маецца на ўвазе камічная навела.

Тады яны існавалі толькі ў кантэксце (інтэртэкстуальна), прымяняліся да пэўных абставін, таму размежаваць іх было цяжка. Паступова байка перастала прывязвацца да канкрэтных сітуацый (перастала быць апалогам) і ў I–II стст. н. э. канчаткова замацавалася пісьмова – пачала фіксавацца ў асобных зборніках. Анекдот жа сваю першапачатковую функцыю захаваў да нашых дзён: і зараз ён ананімны, "вандруе" па кантэкстах і "прышываецца" да любых жанраў. Апошнім, хто надаваў важнае значэнне прымацаванасці байкі да кантэксту, быў І. Крылоў. Ён нярэдка выказваўся апалогамі, што выглядала даволі дзіўна, але пераканаўча. Мы можам таксама неаднаразова сустрэць байку ў кантэксце. Напрыклад, байка А. Гарэцкага "Чорт і збожжа" ўключана ў перапрацаваным выглядзе ў I сцэну I акта дрэздэнскіх "Дзядоў" (1832) А. Міцкевіча. Аднак тэкстуальнасць – гэта не асноўная ўласцівасць байкі.

Такім чынам, адрозненні гэтых двух жанраў наступныя. Па-першае, байку можна расказаць у адасабленні ад кантэксту, а анекдот павінен быць абсалютна суаднесены з пэўным момантам размовы, больш таго, з'яўляцца вяршынным элементам размовы (пуантам). Атрымліваецца, не толькі ў анекдоце ёсць пуант, але і сам анекдот з'яўляецца пуантам размовы. Закон пуанта ў байцы працуе не пастаянна, бо гэта другасная ўласцівасць, а для анекдота гэты закон жыццёва неабходны (анекдота без пуанта няма). На думку Е. Курганава, анекдот увабраў "неафіцыйную лінію байкі" (закон пуанта) і з цягам часу ператварыўся ў "асобны раскошны куст" [3, 42]. Па-другое, функцыя анекдота – пераконваць, а байкі – павучаць. Па-трэцяе, байку і анекдот адрознівае таксама характар драматызацыі афарызма. Калі ў анекдоце афарызм адносіцца да фіналу, то ў байцы ён далучаецца да сітуацыі ў выглядзе асобнай часткі. Па-чацвёртае, ёсць адрозненні і ў кампазіцыі. Анекдот складаецца з дзвюх асіметрычных частак: зачыну і развязкі, ці пачатку і канца. Пачатак анекдота ўводзіць чытача ў план зместу, паведамляе тэму, інтрыгу, стварае вядомае напружанне дзеяння. Часам зачын наўмысна расцягваецца, каб узмацніць эфект наступнай развязкі. Развязка, як правіла, парадаксальная. Байка ж акрамя пачатку і канца мае яшчэ і сярэднюю частку. Па-пятае, ідэйны змест анекдота перадаецца шляхам апісання смехатворных сітуацый і з'яў, а таксама дзеянняў людзей і

жывёл. Для яго не абавязкова прымяненне алегарычных вобразаў і дыдактыкі, якія з’яўляюцца важнымі жанравымі ўласцівасцямі байкі.

І апошняе: анекдот адначасова можа існаваць у вуснай і пісьмовай форме. Але ў пісьмовым выглядзе анекдот трохі прайграе – ён страчвае акцэнталагічнасць (наяўнасць сэнсавых паўз, тэмп аповеду, інтанацыйнае вылучэнне другой часткі). Для вуснага ж анекдота характэрна тэатральнасць, г. зн. анекдот не толькі важна прымяніць да месца, трэба яшчэ ўмець яго расказаць.

Такім чынам, асноўнымі ўласцівасцямі анекдота з’яўляюцца інтэртэкстуальнасць, закон пуанта, парадаксальнасць, дарэчнасць, функцыя пераканання, тэатральнасць і інш.

Прыказка, прымаўка і байка. Калі ўзяць за аснову нацыянальныя вытокі беларускай байкі, то, па меркаванні І. Насовіча, на фарміраванне гэтага жанру значна больш, чым іншыя малыя формы, уплывалі прыказка і прымаўка [8]. І гэта невыпадкова. Бо, як у свой час заўважыў М. Багдановіч, байка становіцца байкай тады, калі ёй уласцівая жывасць ёмістай беларускай мовы, увасобленая ў прыказках, трапных слоўцах, ласкавым гумары [1, 226]. Невыпадкова і А. Патабня разглядаў байку ў адным радзе з прыказкай і прымаўкай [9], а ўкраінскі байкапісец Я. Грабінка назваў свой зборнік баек “Малороссийские приказки” (1834). Апошні, на нашу думку, хацеў гэтым падкрэсліць, што менавіта з народных прыказак былі запазычаны выключна дакладныя афарыстычныя вобразы для баек. Для В. Бялінскага ж байка “ў адносінах да прымавак і прыказак ёсць вышэйшы род, вышэйшая паэзія, ці паэзія народных прымавак і прыказак, якая дайшла да крайняга свайго развіцця, далей якога яна ісці не можа” [2, 149].

Прыказка – кароткае рытмічна арганізаванае ўстойлівае вобразнае выказванне народа, якое мае павучальны і закончаны характар. Да прыказкі падобная *прымаўка*, але яна не мае абагульненага значэння (г. зн. абмяжоўваецца канкрэтнай з’явай), закончанага і павучальнага сэнсу. А. Патабня называў прымаўку часткай, якая “ўзнікла ад прыказкі і байкі, як рэшта, згушчэнне іх…” [9, 97]. Трэба заўважыць, што прыказка і прымаўка самастойна не бытуюць, а ў пэўны момант узнаўляюцца ў маўленні як шаблон.

Прыказку і прымаўку яднае з байкай тое, што яны “даюць велізарную эканомію мыслення” [4, 386], аднолькавыя па тэматыцы і інш. Асабліва шмат агульнага маюць байкі з прыказкамі. Як адным, так і другім уласцівы лаканізм, сціслаcць, афарыстычнасць, аднолькавая сінтаксічная структура, падтэкст, мараль (павучанне), здольнасць да мнагазначнага ўжывання па прынцыпе аналогіі. І байка, і прыказка ўтрымліваюць маральна-практычную філасофію, “служаць адказам на пытанне, узнятае жыццёвым выпадкам, якi можа быць раскладзены на адну ці некалькі дзеяў з іх адзнакамі” [9, 78]. Іншымі словамі, яны даюць гатовыя формулы жыццёвых з’яў, сцвярджаюць ці адмаўляюць што-небудзь шляхам параўнання, выкрываюць хібы, слабасці, недахопы. Як і ў байцы, у прыказцы важная другая частка, таму што ў ёй выказваецца думка, якая складае сутнасць прыказкі, у першай жа частцы называецца прадмет меркавання ці гаворыцца аб умовах дзеяння, прычыне, з’яве. Але падтэкст у байцы раскрываецца ў канцы, у той час як для прыказкі гэта не характэрна. Прыказка дае толькі тую агульную ідэю, агульную дыдактычную формулу, а не раскрывае яе ў канкрэтных персанажах.

На думку А. Патабні, прыказка – гэта скарочаная байка [9, 87]. Сапраўды, байка можа быць сціснута такім чынам, што ўвесь яе змест складзе прыказку, але сюжэт лёгка можна ўзнавіць. Такім чынам, байка становіцца прыказкай, на думку А. Патабні, “дзякуючы таму, што астатняя частка яе ўтрымліваецца ў думцы і гатова з’явіцца па нашым першым патрабаванні для тлумачэння гэтага выслоўя, але першая частка байкі… застаецца без усякіх змен. Другі прыём ператварэння байкі ў прыказку палягае ў тым, што не выслоўе, а ўвесь змест байкі робіцца прыказкай” [9, 106].

Нярэдка ўдалыя аўтарскія выказванні з беларускіх баек становяцца прыказкамі, прымаўкамі ці крылатымі выразамі. Тут можна прывесці прыклады з баек М. Багдановіча (“Дай бог арла варонай не назваць, варону ж арлом – нічога”), У. Корбана (“Была б свіння, а лужа будзе”) і інш. І, зразумела, найбольшая колькасць твораў, цытаты з якіх зрабіліся прыказкамі і прымаўкамі, належыць пяру К. Крапівы. Прывядзём некаторыя з такіх крылатых выразаў: “Два скачуць у яго, а іншыя ў слязах”, “Другі баран ні “бэ” ні “мя”, а любіць гучнае імя”, “Каб сонца засланіць, вушэй асліных мала”, “Калі ўжо шанаваць, дык трэ было

жывога”, “Малому веліччу быць хочацца заўсёды”, “Не хочаш памагчы, дык лепей памаўчы”, “Пад кола, жаба, не падлазь”, “Прэтэнзій у яго хапіла б на слана, заслуг жа – як у зайца” і інш. Як паказваюць назіранні, пэўны радок байкі ператварае ў прыказку сама жыццёвасць і тыповасць фабулы. У такім выпадку радок адрываецца ад кантэксту і становіцца крылатым – атрымлівае сваё жыццё.

У беларускай літаратуры маецца нямала і такіх прыкладаў, калі народныя прыказкі і прымаўкі выступалі своеасаблівай структурнай мадэллю баек, г. зн. з’яўляліся не толькі маральнай формулай, але і сюжэтнай асновай твора. Напрыклад, на вобразнай аснове прыказкі “Баба з воза – каню лягчэй” з выкарыстаннем яе варыянтаў (“Баба з калёс – калёсы як чорт панёс”, “Баба з калёс, каня як чорт панёс”, “Баба з калёс – калёсам лягчэй”) будуецца сюжэт байкі “Дзед і баба” К. Крапівы. У абодвух радках байкі захоўваюцца элементы прыказкі з некалькіх варыянтаў:

Потым – гоп *яна з калёс,*
Села ля дарогі,
А *каня як чорт панёс,* –
Дзе ўзяліся й ногі.

Вылучаныя словы амаль дакладна, па назіранні І. Лепешава, паўтараюць загаловак байкі пры першай публікацыі: “Баба з калёс, дык каня як чорт панёс” (“Беларуская вёска” ад 29 верасня 1925 г.) [7].

Прыказкі і прымаўкі ляглі таксама ў аснову баек Л. Вітан-Дубейкаўскага (“Цягне воўк – пацягнуць воўка”), П. Шэркі (“Воўк цягаў – пацягнуць воўка”), Ф. Багушэвіча (“З ваўкамі жыць, па-воўчы выць”), Я. Купалы (“Колькі ні вучы асла, аслом ён будзе да канца”), У. Корбана (“Спех – курам на смех”, “Мядзведзь асілак, ды яго за губу водзяць”), Э. Валасевіча (“Адклад не йдзе на лад”, “Ні чорту – качарга, ні богу – свечка”, “Што й сонейка ўсім не ўгодзіць”), В. Маеўскага (“Ласкавае цяля дзвюх матак ссе”) і інш. Найбольш плённа выкарыстоўваць прыказкі і прымаўкі стаў К. Крапіва – магчыма, таму, што вельмі шмат іх ведаў. Невыпадкова ў 1927–1928 гг., калі вучыўся ў БДУ, тэмай курсавой работы байкапісец абраў менавіта даследаванне беларускіх прыказак. У яго

байках сустракаюцца наступныя прыказкі і прымаўкі: “Вялікаму каню – вялікі хамут” (“Саманадзейны конь”), “Кажух ляжыць, а дурань дрыжыць” (“Чорт”), “Кожны з цыганоў сваю кабылу хваліць, а на чужую горы валіць” (“Пра цыгана і кабылу”), “У чужое проса не сунь носа” (“Сука ў збане”), “Узяўся за гуж, дык не кажы – не дуж” (“Вараны”), “Хто не працуе, той не есць” (“Мурашка і жук”) і інш.

Байкапісцы, як паказвае аналіз, не проста выкарыстоўвалі прыказкі і прымаўкі, а творча іх перапрацоўвалі: падпарадкоўвалі адпаведным рыфма-рытмічным асаблівасцям вершаванай мовы, у выніку чаго ўзнікаў іншы сінтаксічны парадак слоў; змянялі сэнс прыказкі на процілеглы; вярталі ім прамы сэнс – карацей, прыстасоўвалі да мяркуемай ідэі твора. Гэта дапамагала ім дасягнуць большага мастацкага завастрэння вобразаў і сатырычных дэталей.

Падводзячы вынік разважанняў пра малыя формы, варта яшчэ раз нагадаць, што эвалюцыю байкі немагчыма разглядаць асобна ад іншых малых форм, бо байка на працягу свайго развіцця ўвесь час узаемадзейнічала з імі, увесь час адбывалася запазычванне рыс прытчы, навелы, анекдота, прыказкі і прымаўкі, эпіграмы, жарту і інш.

ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск, 2001. – Т. 2: Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды.

2. *Белинский, В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М., 1954. – Т. 4.

3. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1989.

4. *Крапіва, К.* Збор твораў: у 3 т. / К. Крапіва. – Мінск, 1956. – Т. 1: Байкі, вершы, паэмы.

5. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М., 1967. – Т. 1, 2.

6. *Курганов, Е.* Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб., 1997. – 122 с.

7. *Лепешаў, І.* Прыказкі ў хрэстаматыйных творах / І. Лепешаў // Роднае слова. – 2001. – № 1.

8. *Носович, И. И.* Сборник белорусских пословиц / И. И. Носович // Сборник Отделення русск. яз. и словесности Императ. АН. –СПб., 1874. – Т. 12. – № 2.

9. *Потебня, А. А.* Из лекций по теории словесности: басня, пословица, поговорка / А. А. Потебня; под ред. В. И. Харциева. – Харьков, 2001.

10. *Рагойша, В.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: дапаможнік / В. Рагойша. – Мінск, 2001.

11. *Скакун, А. А.* Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII—XX веков / А. А. Скакун // Мировая культура XVII—XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили: материалы Междунар. науч. симп. «Восьмые Лафонтеновские чтения». – СПб., 2002. – Вып. 26.

12. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. / пад агул. рэд. К. Атраховіча (Кандрата Крапівы). — Мінск, 1977—1980. — Т. 1, 4.

Валянціна Навіцкая

РЭГІЯНАЛЬНАЕ І НАЦЫЯНАЛЬНАЕ Ў МАСТАЦКАЙ МАДЭЛІ СВЕТАБЫЦЦЯ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Беларуская літаратура XX стагоддзя мае цэлы шэраг вызначальных рыс. Адна з іх – тэрытарыялізаванасць творчасці пісьменніка. Прывязанасць мастака да пэўнай мясцовасці праяўляецца як на ўзроўні генетычнай існасці, так і ў межах рэгіянальнай абазначанасці творчага самавызначэння аўтара або маральна-грамадзянскага, светапоглядна-эстэтычнага аблічча літаратурнага персанажа. Праўда, уладнае прыцяжэнне пісьменніка роднымі каранямі па-рознаму выяўляецца ў мастацкім вопыце канкрэтнай творчай індывідуальнасці. Бывае, рэгіянальна-прасторавыя праявы таго альбо іншага куточка зямлі ўваходзяць у творчасць мастака і тады, калі непасрэднай генетычнай сувязі не назіраецца. Пераканацца ў гэтым нескладана, калі прыгадаць, напрыклад, стасункі Уладзіміра Караткевіча з Палессем.

Непаўторнай прыроднай красой палескіх краявідаў і таямнічай загадкавасцю натуры палешука была ўражана не адна творчая душа. Так, Якуб Колас яшчэ ў трылогіі «На ростанях» сказаў пра палешукоў як пра своеасаблівую «нацыю», што па-язычніцку арганічна паяднана з прыродным светам. Відаць, па гэтай прычыне тытулавалі палессе вядзьмарскім краем Іван Тургенеў або Аляксандр Купрын. І зусім па-нашаму сказаў пра Палессе ў 1970-я гады Пімен Панчанка ў вершы «Зямля бацькоў»: «А на Палессі ўсе нядробна: // Цяжкая спадчына вякоў, // Цяжкія рукі хлебаробаў, // Цяжкія сны палешукоў...» [2, 176]. Як вядома, асабісты

жыццёвы вопыт народнага паэта не меў ніякай непасрэднай далучанасці да палескага субстрату. Відаць, пад моцным уздзеяннем энергетычнага пачатку мележаўскай мастацкай канцэпцыі палескага краю і ягонага люду (у вершы ёсць шматлікія звароты паэта да аўтара «Палескай хронікі», яе галоўных пресанажаў) і сфарміравалася вобразна-філасофская і эмацыянальна-выяўленчая сістэма панчанкаўскага ўспрымання Палесся, памножаная пры гэтым на асабісты жыццёвы і творчы вопыт.

Відавочна, што зварот У. Караткевіча да рэгіянальнай пастаяннай – сутнасная адзнака яго філасофска-канцэптуальных, ідэна-фармальных і эстэтычных пошукаў у 1960-я гады.

Мастацкая канцэпцыя беларускага характару ў творах У. Караткевіча – гэта таленавітае спалучэнне нацыянальна-гістарычнага і рэгіянальна-побытавага. За гэтым лёгка прачытваецца тыповае, агульнанароднае, нават агульначалавечае і – непаўторнае, індывідуальна-адметнае, адзінавае. Прынамсі, і як чалавек, і як пісьменнік Уладзімір Караткевіч, што называецца, і душой, і сэрцам, і творчасцю «прыкіпеў» да Палесся. Шматлікія вандроўкі пісьменніка на Палессе былі для яго тымі гаючымі лекамі, што гарманізавалі адносіны мастака з самім сабою, навакольным светам і творчасцю. У выніку нараджаліся цудоўныя творы – «Званы ў прадоннях азёр», «Каласы пад сярпом тваім», «Ладдзя Роспачы» і інш. А колькі шчодрых, захопленых слоў пра Палессе, пра блізкую сэрцу Рагачоўшчыну сказаў пісьменнік у сваіх лістах да Я. Брыля! Варта зазначыць, што нават там, дзе, здавалася, не было ніякай мажлівасці сказаць пра Палессе, Караткевіч умеў нечакана і зусім натуральна згадаць пра любы сэрцу край. Так, у рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» месцам дзеяння з’яўляецца Гарадзеншчына. Аднак пасля трагічнай «ночы белых крыжоў» Юрась Братчык сваімі думкамі, надзеямі і планамі – даўно на Палессі. Сеяць на новых лядах і чакаць першага жніва давядзецца і на хутары Фастыны, і там, дзе Хрыстос абяцае новую хату, шчаслівы дом, дзе месца даволі ўсім і, на думку героя, лепш за ўсё будаваць яго ў палескіх лясах: «...астатнія, на чале з Хрыстом, вырашылі ісці на поўдзень, у нечапаныя пушчы на мяжы Палесся і Белавежы, у месца, якое ведаў Хрыстос» [1, т.6, 295].

Прыгадвае ў сваіх хваравітых трызненнях-мроях Палессе, занядужаўшы, Магдаліна. Прыгадвае як рэальную магчымасць уцячы ад

жахлівай жыццёвай звыкласці, паводле законаў якой чалавек – жанчына, прыгажосць, гожасць – безабаронныя і цалкам залежныя ад маніпуляцый тых, жто прысвоіў сабе права вяршыць лёс іншых, пры гэтым па-фарысейску апелюючы да Бога.

Дарэчы, сваім аптымізмам, вялікім жыццялюбствам, уменнем – пры неабходнасці – паўстаць над самім сабой, над абставінамі той жа Юрась Братчык можа ўспрымацца чытачом як своеасаблівая мастацкая трансфармацыя галоўнага героя «Ладдзі Роспачы». Задумка аповесці ўзыхозіць да 1964 года. Так, у лісце да Я. Брыля У. Караткевіч прызнаваўся, што піша навелу «Ладдзя Роспачы» «аб адным сярэдневяковым зламірозе. Які любіў жыццё» [3, 487].

Між іншым, у інтэрв'ю "Нельга не быць гісторыкам", якое пісьменнік даў студэнтцы факультэта журналістыкі А. Губіч, ён назваў згаданую аповесць у ліку трох найбольш дарагіх яму твораў – побач з «Каласамі...» і «Чазеніяй». Даў пры гэтым вельмі слушнае тлумачэнне свайго асаблівага стаўлення да «Ладдзі Роспачы», якая, на ягоную думку, «найбольш удалая спроба даць абагульнены характар беларуса, якому і чорт не брат, якога і смерць не палохае, які больш за ўсё любіць Радзіму, жыццё і весялосць і ні пры якіх абставінах не ўступіць у барацьбе за іх...» [1, т. 8, кн. 2, 420]. Аднак, нягледзячы на «абагульненасць», вобраз галоўнага героя аповесці Гервасія Вылівахі – па-мастацку акрэслены, запамінальны, разам з тым шмат у чым метафарычны і надзвычай цікавы.

Сам Караткевіч, гаворачы пра характар Вылівахі і ягоных сяброў, заўважае: «Нораў у гэтай грамады быў Дняпровы... ніколі не ведаеш, чаго ад іх чакаць...» [1, т. 2, 131]. З'яўленне ў тэксце азначэння «Дняпровы» цалкам заканамернае і абгрунтаванае: дастаткова прыгадаць, што і сам Караткевіч з горада на Дняпры (Орша), ды і Рагачоў, дзе жылі блізкія яму людзі, дзе і сам часта бываў, жыў і пісаў свае творы, таксама на Дняпры. Дык каму ж, як не Караткевічу, ведаць нораў гэтай ракі. Характар жа Прыпяці, звабліваю прыгажосць міні-Кіева – старажытнага Мазыра, – траскучую шчодрасць мазырскіх навальніц, багацце і непаўторнасць душы і аблічча паляшуцкага люду давялося глыбока адчуць у час падарожжа па «краіне Палессе» ў чэрвені 1969 года.

Аб заканамернасці ж рагачоўскага паходжання героя «Ладдзі Роспачы» варта паразважаць. Святым правам пісьменніка Караткевіч мог

даць Выліваху і магілёўскую, і чачэрскую, і аршанскую прапіску. Але не зрабіў гэтага, пэўна, разумеючы, што ягоны герой толькт тады набудзе асобую нацыянальную выразнасць, калі акумулюе ў сабе старажытна-непаўторны, часам загадкава-фантастычны лад менавіта паляшуцкага светабыцця. Як вядома, беларуская зямля неаднойчы нараджала моцных і апантаных асоб. Такіх, як Васіль Вашчыла ці Кастусь Каліноўскі. Здольных паўстаць супраць існуючай сістэмы. Ды ўсё ж не настолькі моцных, каб рабіць «нечаканае... як не бывае... як не робіць ніхто....» [1, т. 2, 162] і, нягледзячы ні на што, быць перакананым у сваёй непераможнасці і непахіснісці. Думаецца, што Караткевіч добра разумеў: ні Гарадзеншчына, ні Магілёўшчына не маглі б нарадзіць такога характару, такой постаці, бо ў «богападобнай», фантастычнай асобы павінна быць і фантастычная радзіма. На Беларусі ж няма больш адметнага за Палессе краю, які б быў такім таямнічым, густа «парослым» рознымі забабонамі і легендамі.

Паходжанню Вылівахі можна знайсці і іншае тлумаэнне. Рагачоў ніколі не быў вялікім горадам, а псіхалогія жыхароў невялікіх мястэчкаў заўсёды адрознівалася, па-першае, моцнай сувяззю з векавымі традыцыямі мясцовага светабыцця, з роднымі мясцінамі, па-другое, са страхам людскога асуджэння. Пры гэтым існуе парадаксальная заканамернасць: менавіта маленькія гарады нараджаюць вялікіх бунтароў. Такім якраз і бачыцца Гервасій Выліваха.

Дзівосны ў Караткевіча змагар з самым незвычайным, але і самым жорсткім, бязлітасным ворагам чалавецтва – Смерцю. Гэта самабытны, дзёрзкі, нават нахабны смех. Смех нават там, дзе, здавалася б, проста немагчыма смяяцца – у апраметнай. Герой-паляшук не губляе жыццёвага аптымізму і мужнасці і ў такіх нявзыкла драматычных для яго абставінах. Апынуўшыся на дне ладдзі Роспачы, сярод «змарлых» душ, сваімі паводзінамі Выліваха распачынае своеасаблівы паядынак з грозным Перавозчыкам, пратэстуючы супраць усялякіх праяў рабства і дыктату начальства: «Колькі разоў казаў сабе: не звязвайся з начальствам, не чапай, Гервасій, дзярмо» [1, т. 2, 143]. Праз хвіліну, вызначыўшы па зямных мерках пасаду Перавозчыка, Выліваха па-народнаму трапна і досыць з’едліва зазначыць: «Усе вы так, цівуны, ледзь вам на хост наступяць... Аж гніды ў яго ад жаху падохлі» [1, т. 2, 145].

Між іншым, праблема адносін высакароднага, чыстага і ганебнага, нізкага, дабра і зла, боскага і д'ябальскага не адзін раз будзе хваляваць У. Караткевіча. І не толькі ў «Ладдзі Роспачы», але і ў іншых творах пісьменніка. Так, Юрась Братчык («Хрыстос прызямліўся ў Гародні»), закаканчваючы смяротны паядынак з крымскім ханам Марлорам, прыходзіць амаль да той жа высновы, што і Гервасій Выліваха. Той, хто выбудоўвае сваю веру, сваю жыццёвую перспектыву на жорсткім дыктаце сілы – раней ці пазней, але асуджаны выпіць горкую чашу ганебнай няўдачы і паражэння. Бадай, цалкам супадае сказанае гэтымі духоўна блізкімі Караткевічу персанажамі, хаця жыццёвыя калізіі ў творах істотна адрозныя. Толькі самы апошні, заключны, апошні штрых у адносінах персанажаў ставіцца па-рознаму. У «Ладдзі Роспачы» – гэта здзеклівы смех, у якім шмат агіды. У рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» агіда дасягае такіх маштабаў, што ратаванне чужой, варожай душы праз смех альбо звычайнае фізічнае уздзеянне немагчыма. Застаецца толькі знішчэнне, хаця – як Хрыстос – Братчык прапаноўваў душы ворага паратунак: прызнай сваё паражэнне і дай слова назаўсёды пакінуць захпоніцкія ідэі. Не прыняты боскі дар пыхлівым крымчаком, а таму пакаранне справядлівае – страла ў лоб. Нават разумеючы сваю правату, герой рамана спускае стралу, заплюшчыўшы вочы. За гэтым – бясконцая глыбіня караткевічаўскага гуманізму, гуманізму блізкага да рэнесанснага, калі чалавек, ягонае жыццё, душа і розум лічыліся найвялікшымі каштоўнасцямі.

Зазначым, што і ў беларускіх народных казках стаўленне да ўладных людзей заўсёды негатыўнае. Рэдка можна сустрэць добрага пана ці разумнага цівуна. Гэта і зразумела: казкі сваім паходжаннем абавязаны простаму люду. Герой «Ладдзі Роспачы» ў многім подобны да народна-паляшуцкіх тыпаў – вясёлы, дасціпны, вольны ад гаспадаркі і звязаных з ёю ўсялякіх абавязкаў. Таямнічая, неспазнаная паляшуцкая душа. Сапраўды, ад Вылівахі і ягонай грамады «ніколі не ведаеш, чаго чакаць», як ніколі не ведаў паляшук, чаго чакаць ад чорнай, як дзёгаць, балотнай вады, або ад небяспечных дняпроўскіх «на вярсту пяцьсот сажняў-звіваў» [1 , т. 2, 131].

Вандроўнік, бадзяга і задзіра Гервасій Выліваха нясе ў сабе, з аднаго боку, народную мудрасць, досціп, памножаныя на адчайнае свавольства і дзёрзкасць, а з другога, патомны дваранін, небагаты, але добрага роду, ён

атрымаў у спадчыну выключную духоўную моц, катэгарычнае непрыманне халуйста, пасіўнасці або рабскай пакорнасці, што родніць героя з тым жа самым Братчыкам ці нават Антонам Космічам з рамана «Чорны замак Альшанскі». Нездарма, як і ў народных казках, герой перамагае ў абсалютна неверагодных абставінах і сітуацыях. Шмат агульнага ў Вылівахі, напрыклад, з героямі знакамітай нероднай казкі «Брахун і Падбрэхіч», якія родам з-пад Мазыра.

Як і героі згаданых раней твораў У. Караткевіча, персанажы казкі свае дачыненні з тымі, хто дэманструе грубую сілу, нахабства, грэблівасць і абсалютную бездухоўнасць, ладзяць па ўсіх правілах народнай смехавой культуры. Тыя ж Брахун і Падбрэхіч пацяшаюцца востра, дасціпна, з карнавальным размахам і выдумкай. Чым большую лухту нясуць у вочы сваім багатым, але на розум не вельмі самавітым слухачам, тым больш відавочнай праступае абсурдная сквапнасць апошніх. Гэтак жа, як і ў народнай казцы, падтэкстава змястоўна абыгрываецца абмежаванасць рознага кшталту моцных У. Караткевічам. Нагадаем, да прыкладу, разгром войска Марлора. Дзякуючы досціпу «народнага бога», яго прыроднай ваеннай хітрасці, што вучыла ўлічваць рэгіянальныя асаблівасці ландшафту, удалося не толькі ўратаваць сабе жыццё, але і перамагчы ворага.

Нельга не адзначыць і тую агульную нацыянальную сутнасць народнай душы, якая выразна заяўлена ў казцы і якая захапляла У. Караткевіча ў час работы над «Ладдзёй Роспачы», раманамі «Хрыстос прызямліўся ў Гародні», «Чорны замак Альшанскі». Найперш гэта ўнікальная здольнасць беларуса мабілізаваць сябе ў крытычны момант. Вось як пра тое ёміста, адным абзацам пададзена ў казцы: «Жыў некалі пад Мазыром адзін чалавек. Рабіць ленаваўся, красці баяўся. А лгун быў – пашукаць – не знойдзеш.» [4, 180]. І калі герой казкі пайшоў дабываць сваім дарам «брахаць» кавалак хлеба, то Гервасій Выліваха дзякуючы падобным якасцям бароніць сваё жыццё ў апраметнай.

Баронячы сваю годнасць, збяднелы паляшуцкі дваранін не скупіцца на вострае слова, поўнае экспрэсіі, эмацыянальнага накалу: «Ты куды лапы цягнеш, крактавенне смярдзючае?!» або «За гарачы камень хапайся, а не за нашых дзяўчат!» [1, т. 2, 135]. Гэта ў адрас Канцлера, якога, лічыць Гервасій, не грэх павучыць далікатнасці ў абыходжанні з паненкай.

Прымусіўшы лемкраў-варту адступіць, былы дваранін-рагачовец зусім па-мужыцку, на палескі лад, усцешана зарагатаў: «Што, хапілі, як сом гарачай кашы?!» [1, т. 2, 154]. Выразна адчуваецца тут палескі каларыт, дзякуючы і балотнаму (а таму смярдзючаму) крактаванню, і прысутнасці вобраза сома, магутнага гаспадара палескіх віроў. Смех паўсюль, смех, што ператварыў апраметную ў свайго рода таталізатар, дзе ўсе жахі ўспрымаюцца як вясёлы карнавал. Такая лінія паводзін асуджаных на небыццё выклікае абурэнне-здзіўленне ў распарадчыкаў апраметнай. У абсалютным неразуменні псіхалогіі ўчынкаў вязняў ладдзі Канцлер звяртаецца да вартаўніка «прыймовага пакоя Смерці» з наступным прызнаннем: «Перадай, у моры ўзбунтавалася ладдзя Роспачы. Я загадаў арыштаваць Перавозчыка. Але гэтыя бандыты ўсё адно гарлаюць песні, як п’яныя, і лаюцца, як матросы, і калі праходзілі праз браму Жаху, незнарок пачалі апаганьваць святое месца» [1, т. 2, 154]. Народны дух вясёлага свята з выразнымі адзнакамі карнавалізацыі заўсёды прысутнічае насуперак часу і ўсялякім эксперыментам сацыяльнага ці грамадска-палітычнага характару.

Карнавальны дух, якім прасякнута ўся творчасць Караткевіча, і зблiжае літаратурную спадчыну беларускага майстра слова і ягонае светаўспрыманне з постмадэрнізмам. Гэтая блізкасць праяўляецца ў выключнай эрудыцыі пісьменніка, энцыклапедычнасці яго ведаў, якія не маглі не выявіцца ў такой багатай і шматграннай творчасці мастака. Што ж тычыцца ўжывання ўжо існуючага тэкста (адкрытая, прыхаваная цытацыя, расчленены тэкст, алюзіі) і культурна-мастацкіх здабыткаў іншых часоў і народаў, – гэтага не хавае нават сам Караткевіч. У прыватнасці, у адносінах да «Ладдзі Роспачы» ён пісаў: «…дзікая, але своеасаблівая мешаніна з “Дэкамерона”, Рабле, французскіх фабліё і беларускіх не вельмі прыстойных казак» [3, 378]. Такіх момантаў, вобразаў, рэплік, што выдаюць літаратурна-эстэтычную, гістарычна-культурную дасведчанасць пісьмен-ніка, у параўнальна невялікай аповесці шмат. Па-першае, гэта само Царства Смерці. На пачатку ягонае апісанне вельмі нагадвае старажытнагрэчаскае царства Аіда: мае абсалютна матэрыяльны ўваход у рэальным свеце, ладдзя-паром, перавозчык Харон, адна манета за праезд, і кара, калі яе няма… Потым чытач разумее, што караткевічаўская апраметная зусім не падобная ні на элінскую, ні на воінскі рай вікінгаў і ні ў якім разе на хрысціянскае пекла,

чысцец, рай. Разумее, што ён, чытач, падмануўся. Пекла ў Караткевіча не адрознівае людзей ні па веравызнанні, ні па сацыяльным статусе. Тут няма пакаранняў адпаведна цяжкасці грахоў. Яно адзінае для ўсіх – поўнае забыццё, высмоктванне памяці, татальнае манкурцтва. Зрэшты, нешта падобнае можна знайсці і ў Івана Яфрэмава («Масква-Касіяпея»). Высмоктванне памяці і жыцця – задача Арахны, павука, што «тчэ павуцінне вечнасці». Арахна – яшчэ адзін персанаж грэчаскай міфалогіі. Аднак там Арахна – дзяўчына, што прайграла спаборніцтва ў ткацкім майстэрстве багіні Афіне і была пакарана – ператворана ў павука. У Караткевіча ж Арахна гіпербалізаваная істота, павялічаная ў дзесяткі разоў, якая выконвае функцыі, падобныя да функцый агіднай пачварнай людажэркі Шэлоб з эпапеі Дж. Р. Р. Толкіна «Уладар кольцаў».

Усё гэта разам з прыведзенымі раней іранічнымі рэплікамі Гервасія прыводзіць чытача да думкі, што ён мае справу з выдатнай сатырай. Гэта, па сутнасці, таленавітая пародыя на існаваўшую савецкую сістэму. І ў гэтым выкрыцці палескі кампанент, як бачым, адыграваў вельмі істотную ролю.

ЛІТАРАТУРА

1. *Караткевіч, У.* Збор твораў: у 8 т. / Уладзімір Караткевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1987-1991.
2. *Панчанка, П.* Млечны шлях / П. Панчанка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1980.
3. Перапіска Уладзіміра Караткевіча з Янкам Брылём // Шляхам гадоў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1990.
4. *Шынкарэнка, В. К.* Паэтыка гістарычнага жанру (на матэрыяле сучаснай беларускай прозы): аўтарэф. … докт. філал. навук / В. К. Шынкарэнка. – Мінск, 2005.

Раздзел 2

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Таццяна Марозава

МЕТОДЫКА ЗБІРАННЯ І МЕТАДАЛОГІЯ ДАСЛЕДАВАННЯ СУЧАСНАГА ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ: ПРАБЛЕМЫ І ЗАДАЧЫ

Гарадская культура ў другой палове XX – пачатку XXI ст. неаднаразова разглядалася як аб’ект даследавання ў працах сацыёлагаў, культуролагаў, педагогаў, часткова фалькларыстаў. Увагу даследчыкаў прыцягвалі працэсы сацыяльных і эканамічных зменаў, якія адбываюцца ў жыцці гарадскога насельніцтва Беларусі, арганізацыя і правядзенне адпачынку ва ўмовах горада, гістарычнае мінулае канкрэтнага горада ў яго цеснай сувязі з традыцыйнай культурай беларусаў і спробы аднаўлення гэтых сувязей праз правядзенне гарадскіх мерапрыемстваў (святаў горада, фестываляў і г. д.).

Гарадскі фальклор ужо 15 год з’яўляецца адным з напрамкаў вывучэння рускай фалькларыстыкі (МДУ імя М. Ламаносава [*5], рэгіянальныя ВНУ). Рускімі вучонымі назапашаны дастатковы вопыт у тэарэтычным вызначэнні з’яў сучаснага гарадскога фальклору, які знайшоў сваё выражэнне ў адзіным на постсавецкай прасторы тэматычным зборніку навуковых артыкулаў “Современный городской фольклор” (2004). Дадзенае выданне ў многім карыснае для правядзення навуковых росшукаў на матэрыяле Беларусі. Аднак у айчыннай фалькларыстыцы фальклор горада яшчэ не стаў аб’ектам дэталёвага

вывучэння. Большасць работ беларускіх даследчыкаў (БДУ [*1], часткова ІМЭФ НАН Беларусі [*4]), прысвечаных названай праблеме, маюць аглядны характар. Аднак аб'ядноўвае іх адно: не заўважаць феномен гарадскога фальклору ўжо немагчыма, таму што ён ёсць, ён развіваецца, паэтычна адлюстроўваючы новыя рэаліі нашага жыцця, якія патрабуюць свайго вывучэння ў межах новага, глабалізаванага свету.

Праведзены гістарыяграфічны аналіз паказаў, што найбольш актульнымі пытаннямі на сённяшні дзень з'яўляюцца акрэсленне методыкі збірання і распрацоўка метадалогіі даследавання твораў сучаснага гарадскога фальклору.

"Да нядаўняга часу фальклрысты не мелі ніякай навуковай методыкі збору сучаснага гарадскога фальклору, апрабіраванай і адпаведнай патрабаванням сучаснай навукі". Так канстатаваў у сваім артыкуле "Фольклор современного города" вядомы рускі фальклрыст С. Ю. Няклюдаў. І гэта не проста сцвярджэнне, а вынік неднаразовых сутыкненняў з немагчымасцю спасціжэння новых з'яў фальклору сучаснасці агульнапрынятымі сродкамі і падыходамі. Уласны вопыт працы над навукова-даследчым праектам "Сучасны гарадскі фальклор Беларусі" паказаў, што названы матэрыял патрабуе выпрацоўкі не толькі метадалогіі даследавання, але і прынцыпаў збіральніцкай дзейнасці.

Методыка збірання сучаснага гарадскога фальклору, на нашу думку, павінна арыентавацца на разуменне феномену гарадской культуры ў цэлым. Яго спасціжэнне звязана з наступнымі ўзаемадапаўняльнымі фактарамі.

1. Па-першае, збіральнік вымушаны "пранікаць" у знакавы свет асаблівай культуры, у параўнанні з традыцыйнай народнай, афіцыйнай і "кулуарнай" савецкай ці постсавецкай. А каб гэтае "пранікненне" было паспяховым, неабходна набыць агульны з ёй вопыт і агульную мову стасункаў, стаць не толькі збіральнікам і даследчыкам, але і членам "свайго кола". Інакш вас чакае навуковы "правал". Вось прыклад з уласнага вопыту збіральніка і даследчыка сучаснага маладзёжнага фальклору. У 2007 годзе супрацоўнікі вучэбна-навуковай лабараторыі па дамоўленасці з адміністрацыяй факультэта беларускай філалогіі ГрДУ імя Янкі Купалы [*3] ажыццявілі збор фальклорных матэрыялаў у мясцовым студэнцкім асяроддзі. У выніку ўдалося запісаць некалькі студэнцкіх

песень, выслоўяў, жартаў, больш – анекдотаў і прыказак-пераробак. Зусім не запісалі празаічных твораў, новых рытуальных (напрыклад, пра тую ж “халяву”) і нават скабрэзнай паэзіі, так папулярнай у студэнцкім асяроддзі. Сумесны аналіз вынікаў збіральніцкай дзейнасці, сумешчаны з абмеркаваннем паводзінаў студэнтаў падчас запісу, прывёў да высновы: студэнты баяліся або проста не хацелі выказвацца “ў адкрытую” нестудэнтам, даведаўшыся аб тым, што іх прозвішчы будуць, магчыма, апублікаваны разам з дадзенымі творамі як прыклады студэнцкага фальклору. Узнікаў так званы пазадыскурсавы негатыў ва ўспрыманні “сваёй” інфармацыі, якая будзе перанесена ў новае асяроддзе.

Другі прыклад. Прагляд фальклорна-этнаграфічных запісаў сучаснага гарадскога фальклору, якія захоўваюцца ў рэгіянальным архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ [*1], паказаў, што прадстаўнікі некаторых субкультурных аб’яднанняў, напрыклад армейскай, не могуць у поўнай меры прадставіць “пад запіс” свае спецыфічныя творы. Гэта тычыцца найперш традыцыі падрыхтоўкі дэмбельскіх альбомаў, якія іх ставаральнікі не жадаюць ні ў якім разе аддаваць, а часам і перапісваць, таму што гэта сакральны для іх прадмет. У лепшым выпадку могуць працытаваць вытрымкі з запісаў, якія маюцца ў альбоме. Між тым вывучэнне армейскага фальклору без гэтага атрыбутыўна-парафальклорнага складніку не толькі будзе няпоўным, але і непатрэбным у сілу высокай семіятычнай значнасці апошняга для кожнага дэмібілізаванага з арміі.

2. Па-другое, неабходна прызнаць, што магчымасці “пранікнення” ў знакавы свет гарадской культуры, на жаль, абмежаваны. Зразумела, што збіральнік фальклорных адзінак (або суб’ект назірання) не можа быць поўнасцю тоесны апытваемаму (або аб’екту). Вопыт вывучэння сучаснай гарадской культуры рускімі даследчыкамі (С. Ю. Няклюдаў, Т. Б. Шчапанская і інш.), якая для іх як для жыхароў горада была максімальна блізкай (практычна – “сваёй”), прадэманстраваў “неабходнасць хутчэй некаторага дыстанцыравання ад матэрыялу, яго імкненне перайсці на пазіцыю “знешняга” назіральніка, без чаго аб’ектыўнае вывучэнне прадмета становіцца малаэфектыўным. Такім чынам, экстэрыярызацыя “свайго” аказваецца метадалагічна не менш важнай, чым інтэрыярызацыя “чужога” [7, 18–19]. Эмпірычную базу даследавання істотна папоўняць метады

сацыялагічнага апытвання, інтэрв'юіравання і кантэнт-аналізу фальклорных матэрыялаў у друкаваных і электронных сродках масавай інфармацыі.

3. Па-трэцяе, у дачыненні да культуры сучаснага горада паняцце *фальклор* патрабуе свайго ўдакладнення. Як вядома, да нядаўняга часу ў айчыннай навуцы вучоныя прытрымліваліся размежавання ўласна вербальных вусна-паэтычных твораў і этнаграфічных запісаў, якія ўключалі ў сябе "матэрыяльную" і "духоўную" культуры (да апошняй адносяцца народныя вераванні, звычаі, паводзіны, народнае прыкладное мастацтва і інш.). Ужо напрыканцы XX ст. падобнае размежаванне пачало страчваць сваю катэгарычнасць [6]. У прыватнасці, аднымі з першых у гэтым напрамку пачалі працаваць прадстаўнікі універсітэцкай школы фалькларыстыкі Р. М. Кавалёва і В. В. Прыемка, якія ў 1995 г. выдалі вучэбны дапаможнік "Метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік для правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічнага факультэта", у якой да сферы фальклору прапаноўвалася адносіць адказы інфармантаў на пытанні аб мясцовых звычаях, забабонах, перасцярогах, персанажах вышэйшай і ніжэйшай міфалогіі, будаўніцтве, арганізацыі хатняга побыту і многім іншым [2]. Названыя заўвагі праз 11 гадоў былі дапрацаваны ў новым выданні "Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік" (2008 г., аўтары-складальнікі Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава) [3].

Для распрацоўкі метадалогіі даследавання фальклорнай спадчыны сучаснага горада, на нашу думку, патрабуюць увагі наступныя моманты.

1. Наяўнасць дастатковай фактаалагічнай базы, цесна звязанай з часам і месцам фіксацыі твора. Так, напрыклад, тэкставыя запісы гарадскога фальклору, якія захоўваюцца ў ВНЛ БФ БДУ [*2], ахопліваюць у асноўным апошнія паўтары-два дзесяцігоддзі, толькі ў рэдкіх выпадках выходзячы за гэтыя храналагічныя межы, што абумоўлена агульным напрамкам збіральніцкай дзейнасці фалькларыстаў філалагічнага факультэта: і дагэтуль, і цяпер увага студэнтаў і выкладчыкаў арыентавана на аўтэнтычныя фальклор як адметную нацыянальную спадчыну, тады як творы гарадскога фальклору доўгі час ці ўвогуле не фіксавалі, ці запісвалі спарадычна. Спецыяльная экспедыцыя па збіранні сучаснага гарадскога фальклору ў БДУ [*1] была ажыццёўлена толькі ў 2007 г. (аб гэтым мы ўжо згадвалі вышэй). У геаграфічны плане дадзеныя

матэрыялы адносяцца прыблізна да дзесятка вялікіх і малых гарадоў нашай краіны. Разумеючы недастатковасць дадзенага матэрыялу, тым не менш мы лічым, што няправільна адкладваць даследаванне да мяркуемага заканчэння фальклярыстычных экспедыцый нават па большасці гарадоў Беларусі, таму што чакаць гэтага прыйшлося б даволі доўга.

2. Улік спецыфікі “фальклорнага ландшафту” Беларусі з яго дажыўшымі да канца XX ст. аўтэнтычнымі жанрамі вуснай славеснасці, які даволі моцна адрозніваецца не толькі ад заходнееўрапейскага і амерыканскага, але і ад агульнаславянскага, што абумоўлівае розныя падыходы да вывучэння і сучаснага гарадскога фальклору. Вопыт замежнай навукі ў даследаванні з’яў гарадской культуры “не падобны на наш сваімі даследчыцкімі ракурсамі і прыярытэтамі. Для яе натуральна разглядаць постфальклор і падобны яму матэрыял у адным шэрагу з масавай культурай ці культурай паўсядзённасці” [4, 20–21], тады як для беларускай і – шырэй – усходнеславянскай традыцыі больш звыклыя фальклорна-этнаграфічныя аспекты яго вывучэння.

3. Неабходнасць правядзення тыпалагічных супастаўленняў з падобнымі матэрыяламі іншых народаў. На дадзены момант у большай ступені гэта магчыма у рэчышчы ўсходнеславянскай фальклярыстычнай навукі, у прыватнасці рускай. Аднак і яны пакуль што толькі пачынаюць абжываць “для сябе гэтыя новыя тэрыторыі гуманітарных ведаў, тады як у заходнееўрапейскай і амерыканскай навуцы ўжо дастакова даўно вядзецца даследаванне сучаснай легенды [5], сучаснага анекдота [1]” [4, 20]. Замежны вопыт вывучэння з’яў гарадской культуры мае значна больш вялікі аб’ём, таму што там фіксаваліся ўсе праявы фальклорнай дзейнасці, тады як у савецкі час на гэты пласт культуры ўвагі не звярталі.

4. Акцэнт на разуменні сутнасці суб’ектна-аб’ектных стасункаў падчас камунікатыўнага акту. Усе мы – апытваемыя і даследчыкі – носьбіты разглядаемай культуры. Расказваючы анекдот, жыццёвую ці містычную гісторыю, напяваючы ў кампаніі на свой лад вядомую песеньку, знаёмячы немясцовага з славутасцямі горада ці апавядаючы пра эпізоды з мінулага сваёй сям’і, сучасны гараджанін выступае носьбітам фальклорнай традыцыі, хаця, як правіла, сам аб гэтым не ведае. У Інтэрнеце і ў лагеры альпіністаў, у казарме і ў бальніцы, на стадыёне і ў грамадскім транспарце чалавек падпарадкоўваецца установкам гэтых

месцаў, спецыяльна ці неспецыяльна ўключаючыся ў розныя рытуалізаваныя сітуацыі. Яшчэ з большым абгрунтаваннем гэта адносіцца да насельнікаў турэмнай камеры, да маладзёжных, прафесійных ці вольначасавых аб’яднанняў, якія валодаюць высокай ступенню semiятычнасці, а таксама да наведвальнікаў святочных ці цырыманіяльных дзеянняў, якія выходзяць за межы грамадскай і сямейнай паўсядзённасці.

5. Выкарыстанне спецыяльнай тэрміналогіі, якую прапануюць прыхільнікі тэорыі субкультур – тэорыі, якае мае на ўвазе адзін са спосабаў апісання культурнай дыферэнцыяцыі сучаснага грамадства. Тым не менш, вядомы і іншыя тэрміны для абазначэння той жа рэальнасці: контркультура, грамадскія рухі, нефармалы, лакальныя сеткі, сацыяльныя страты, жыццёвыя стылі і інш. Кожнае з гэтых азначэнняў акцэнтуе ўвагу на адным з бакоў вывучаемай з’явы: сімволіцы, атрыбутыцы, ідэалогіі (тэорыя жыццёвых стылей), унутранай структуры супольнасці і тыпах міжасабовых сувязей (тэорыя і метад сацыяльных сетак), на месцы ў іерархічнай структуры соцыума (тэорыя сацыяльнай стратыфікацыі), сацыяльнай актыўнасці і ўздзеянні на гэту структуру (тэорыя грамадскіх рухаў). Азначэнне субкультуры ахоплівае практычна ўсе з пералічаных аспектаў, таму дастаткова папулярнае. Гэта азначэнне заснавана на паняцці “культура”, фундаментальным у антрапалогіі, што не магло не паўплываць на натуральнасць яго ўкаранення ў антрапалагічным дыскурсе.

Азначэнне субкультуры, дадзенае рускай даследчыцай Т. Б. Шчапанскай, фармуліруецца наступным чынам: субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, здольная да самаўзнаўлення ў часе [7, 29]. Дадзеная камунікатыўная сістэма мае наступныя складнікі:

1. Каналы камунікацыі (сацыяльны ўзровень культуры: сувязі і супольнасці).

1.1. сінхронныя сувязі.

1.2. дыяхронныя сувязі.

2. Сродкі камунікацыі (знакавы ўзровень культуры: цэласная карціна свету і яе складнікі – знакі і сімвалы).

2.1. Спецыяльныя знакавыя аб’екты: вербальныя (арго, фальклор); лічбы; ідэаграмы; карты, грошы і інш.

2.2. Сітуатыўна знакавыя аб'екты акаляючага свету, якія адыгрываюць у дадзенай культуры знакавую ролю. У тым ліку гэта іх комплексы (коды): прасторавы; часавы; прадметны; цялесны і інш.

Па меркаванні Т. Б. Шчапанскай, гэта азначэнне-мадэль уяўляецца аперацыйным сродкам першаснай фіксацыі і апісання субкультур. У першым раздзеле (сацыяльны ўзровень) апісваюцца сувязі (іх тыпы, канфігурацыі і інш.) і супольнасці (структуры), зададзеныя гэтай культурай, а таксама мадэлі паводзінаў, нормы і рытуалы, якія падтрымліваюць гэтыя структуры. У другім раздзеле (знакавы ўзровень) фіксуецца ўласна культурны код: сімволіка, ідэалогія, карціна свету. Такая мадэль дазваляе фіксаваць у палявых умовах і ўлічваць у працэсе апісання максімальную колькасць канкрэтных асаблівасцей культуры, уяўляючы іх суадносіны ў рамках цэлага (культуры як камунікатыўнай сістэмы), а таксама дапамагае супаставіць матэрыялы па розных субкультурах. У той жа час даследчык можа зрабіць акцэнт на любым з сегментаў гэтай матрыцы, увесь час трымаючы яго ў сваёй свядомасці ў рамках цэлага [7, 28].

Зразумела, што фалькларыстаў як даследчыкаў цікавяць найперш вербальныя кампаненты апісваемых субкультур, таму што менавіта яны лепей за ўсё забяспечаны крыніцамі. Наяўнасць вербальнай спецыфікі – арго і фальклорных твораў – з'яўляецца найбольш яскравымі і лёгка фіксуемымі прыкметамі існавання субкультуры, а часта і яе адзінымі знешнімі праявамі. У сілу асаблівасцей навуковага ўспрыняцця, якое склалася ў рамках пісьмовай вербальнай культуры, "бачнымі" для навуковага разгляду становяцца перш за ўсё славесныя кампаненты. Інфармацыя, якая выражана з дапамогай іншых кодаў, не ўспрымаецца (яе выяўленне патрабуе спецыяльных аналітычных працэдур і здзяйсняецца, як правіла, з выкарыстаннем вербальных тэкстаў як "пераклад" невербальных). Такім чынам, вывучэнне гэтага боку субкультуры можа стаць перадумовай да адгадкі іншых.

Праведзены намі аналіз матэрыялаў рэгіянальнага архіва ВНЛ БФ БДУ [*2] з боку суаднясення дадзенай матрыцы да вывучэння гарадскога фальклору паказаў, што выкарыстанне паняцце "субкультура" да розных аб'яднанняў вельмі шырокае. На нашу думку, варта ўвесці ва ўжытак відавое драбленне "субгрупа" у дачыненні да канкрэтных суполак, аб'яднанняў па інтарэсах, месцах баўлення часу, прафесійнай дзейнасці і г. д. Адпаведна ў

нашым разуменні субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, якая ўключае ў сябе ад адной да некалькіх субгруп. У сувязі з гэтым, напрыклад, да субкультур горада на сённяшні дзень можна аднесці полаўзроставую, вольначасавую, карпаратыўна-прафесійную, рэлігійную [**1]. У межах полаўзроставай маладзёжнай субкультуры вылучаюцца субгрупы ўласна маладзёжная (студэнцкая, армейская) і дзіцячая; у вольначасавай – субгрупы фанацкая, байкерская, рэпаўская, талкіеністы; у карпаратыўна-прафесійнай – камп'ютарная, блатная, лагерная, экстрэмальная (аліпіністы, спелеёлагі, пажарнікі), спартыўная і інш.; у рэлігійнай – праваслаўная, каталіцкая, пратэстанцкая, іудзейская, мусульманская і інш. Дадзены падзел палягчае вывучэнне ўнутрысістэмных сувязей, якія "падтрымліваюць" існаванне субкультуры.

Такім чынам, паспяховая выпрацоўка методыкі збірання і метадалогіі даследавання сучаснага гарадскога фальклору, на нашу думку, звязана з вырашэннем наступных задач:

1) выкарыстаннем пашыранага разумення паняцця "фальклор", якое карэкціруе прынцыпы збіральніцкай дзейнасці;

2) дакладным вызначэннем часавых і геаграфічных межаў вывучэння прадмета даследавання;

3) першаступеннай ўвагай да фальклорных праяў у сродках масавай інфармацыі і камунікацыі, перш за ўсё ў Інтэрнеце;

3) стварэннем мадэлі-схемы функцыянавання субкультуры як аб'яднання двух узроўняў культуры – сацыяльнага і знакавага і яе складнікаў – субгруп.

Даследаванне ажыццяўляецца пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта Г08М-070).

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

*1. БДУ – Беларускі дзяржаўны універсітэт.

*2. ВНЛ БФ БДУ – вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

*3. ГрДУ імя Янкі Купалы – Гродзенскі дзяржаўны універсітэт імя Янкі Купалы.

*4. ІМЭФ НАН Беларусі – Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

*5. МДУ імя М. Ламаносава – Маскоўскі дзяржаўны універсітэт імя М. Ламаносава.

ЗАЎВАГІ

** 1. Мы разумеем, што дадзены падзел не можа быць прызнаны універсальным па прычыне недастатковасці фальклорных запісаў, якія маюцца ў рэгіянальным архіве ВНЛ БФ БДУ [*5]. Адпаведна класіфікацыя можа быць удакладнена па меры з’яўлення такіх запісаў, або абвергнута.

ЛІТАРАТУРА

1. *Архипова, А. С.* Анекдот в зарубежных исследованиях XX века / А. С. Архипова // Живая старина. – 2001. – № 4.

2. *Кавалёва, Р. М.* Метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік для правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічнага факультэта: вуч. дап. / Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка. – Мінск: БДУ, 1995.

3. *Кавалёва, Р. М.* Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік для студэнтаў I курса філал. фак. па спец. 1021 05 01 “Беларуская філалогія”, 1-21 05 02 “Руская філалогія”, 1-21 05 04 “Славянская філалогія” / Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава. – Мінск: БДУ, 2008.

4. *Неклюдов, С. Ю.* Фольклор современного города / С. Ю. Неклюдов // Современный городской фольклор : сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. – М., 2003.

5. *Ферапонтов, И. Е.* Зарубежная фольклористика о современных городских легендах / И. Е. Ферапонтов // Живая старина. – 2002. – № 2.

6. *Чистов, К. В.* Фольклор в культурологическом аспекте / К. В. Чистов // Гуманитарий. Ежегодник Петербургской гуманитарной академии. – 1995. – № 1.

7. *Щепанская, Т. Б.* Традиции городских субкультур / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. – М., 2003.

Римма Ковалева

ОБРАЗНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ КАК ФОРМА МИФОРИТУАЛЬНОГО ТЕКСТА

Стиль фольклора представлен своеобразной системой композиционных приемов. Среди всех повторов, которыми так богаты народные песни, наиболее значимым и выразительным является параллелизм. Его многообразные формы – от структурно-семантических до формальных – были описаны еще А. Н. Веселовским в работе, посвященной теории, истории и роли психологического параллелизма в становлении художественной символики. По мысли ученого, «из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами*» [1, *139*].

История науки не раз свидетельствовала о парадоксальной инерции мысли, когда открытие, явившееся прорывом в области теории, постепенно приобретало характер аксиомы, переходило на уровень ритуального цитирования. Тем самым невольно заслонялся круг идей, выраженных в работе косвенно, брошенных как бы мимоходом. Работа выдающегося филолога А. Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898), которую Б. М. Энгельгардт впоследствии назвал гениальной, как раз и была таким прорывом в области исторической поэтики. Разумеется, и до А. Н. Веселовского многие обращали внимание на специфический композиционный прием в эпосе и лирике, содержащий в первой своей части «природный зачин», а во второй – параллельную ему картину человеческой жизни, но только он смог совместить два подхода к параллелизму – гносеологический и историко-поэтический, убедительно раскрыть познавательное содержание психологического параллелизма и его значение для становления фольклорной и литературной образности.

Осмысление идей А. Н. Веселовского в новых контекстах и культурно-смысловых горизонтах развертывает несколько иную перспективу прочтения его работы о параллелизме и обнаруживает необходимость уточнения прежних подходов к наследию ученого. Таким научным контекстом стала для нас известная концепция М. М. Бахтина о диалогическом событии. Применительно к образному параллелизму событием, соположном ему, послужила ритуальная интенция соединения мифа и слова

на основе их полной смысловой тождественности. Производным модусом данного события является особого рода текст, оформленный в виде образного параллелизма, лишенного какой бы то ни было символичности, но характеризующего агрессивной коннотацией персонажа, которая со временем уступает место смягченной форме, но далеко не всегда: архаическое остается законсервированным в ряде песенных текстов, воспринимаясь уже в качестве условного поэтического приема.

Параллелизм мифоритуального плана сохранился в немногих хороводных песнях с орнитоморфными персонажами в первой его части. Любовно-брачная направленность хороводов способствовала заимствованию приема свадебной поэзией, где он представлен чрезвычайно широко.

Типичный пример мифоритуального параллелизма дает белорусская хороводная песня со знаковым элементом «У!», характерном для веснянок:

Што й на нашым, на нашым, на шырокім возеры
Плавала, плавала шэры гусі чарада. У!

Шэры гусі чарада.
Ўперадзе, ўперадзе белая лябёдачка. У!

Белая лябёдачка.
Скуль ўзяўся, скуль узяўся шэры селязеньчычак. У!

Шэры селязеньчычак.
Разагнаў, разагнаў ўсе гусі па возеру. У!

Ўсе гусі па возеру.
Сабе ўзяў, сабе ўзяў белую лябёдачку. У!

Белую лябёдачку.
Крыкнулі, крыкнулі ўсе гусі на возеры. У!

Ўсе гусі на возеры.
Некаму, некаму серад гусей плаваці. У!

Што й на нашай, на нашай, на шырокай вуліцы
Хадзілі, гулялі красных дзевак карагод. У!

Красных дзевак карагод.
Ўперадзе, ўперадзе маладая Ганначка. У!

Маладая Ганначка.
Скуль ўзяўся, скуль ўзяўся маладзенькі Ванечка. У!

Маладзенькі Ванечка.
Разагнаў, разагнаў ўсіх дзевак па вуліцы. У!

Ўсіх дзевак па вуліцы.
Сабе ўзяў, сабе ўзяў маладую Ганначку. У!

Маладую Ганначку.
Крыкнулі, крыкнулі ўсе дзеўкі на вуліцы. У!

Ўсе дзеўкі на вуліцы.
Некаму, некаму серад дзевак хадзіці. У!

Серад дзевак хадзіці.
Некаму, некаму карагоды вадзіці. У! [4, *126-127*].

Структуру классического двучленного народнопоэтического параллелизма А. Н. Веселовский определял следующим образом: «Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего» [1, *107*]. Чуть выше он особенно настаивал на тезисе, что «дело идет не об отождествлении *человеческой* жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, – так в малорусской песне» [1, *101*]. Вот этот «принцип жизненности», в соответствии с которым человек воспринимал себя самого, а через

себя одушевленную и неорганическую природу, явился, по мнению ученого, базой параллелизма, покоящегося «на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [1, *101*].

А. Н. Веселовский, на наш взгляд, излишне архаизировал историю психологического параллелизма и одновременно модернизировал древнего человека, когда говорил, что человек, «тем более человек первобытный», усваивает образы мира в формах своего самосознания. Самосознание последнему как раз не свойственно. Столь же спорным представляется замечание А. Н. Веселовского, что «мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей», имея в виду под «мы» человека, чье «миросозерцание … называется анимистическим» [1, *101*]. Скорее наоборот, этот человек воспринимает себя в образах внешнего мира. Психологический параллелизм не возник в древности в готовом виде, как Афина из головы Зевса, какие бы анимистические предпосылки для этого ни существовали. В таком случае встает вопрос, что же ему предшествовало.

Сила идей А. Н. Веселовского была так велика, доверие к его словам столь безгранично, что многие исследователи предпочитали не замечать культурно-хронологических неувязок в рассуждениях ученого относительно генезиса психологического параллелизма. Показательно, что даже автор вступительной статьи к «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского (1989) доктор филологических наук И. К. Горский по традиции просто пересказывает мысли ученого как общепринятую аксиому. На наш взгляд, психологический параллелизм – явление достаточно позднее. Можно сказать, что он просто «вынырнул» из свадебной поэзии, где соседствовал с образным параллелизмом иной содержательной структуры – мифоритуальным. Этот вид параллелизма исторически предшествовал психологическому, а его части сопрягались между собой как раз по принципу тождества. Именно от него психологический параллелизм в готовом виде получил двучленную структуру.

О возможности параллелизма, основанного на тождестве частей, А. Н. Веселовский нигде прямо не говорит, не сопоставляет примеры обоих видов параллелизма, но вполне четко отмечает роль мышления тождествами в общей истории приема. Так, к примеру, он предостерегает, «что-

бы из всякого символического сопоставления песни не заключать непременно к той тождественности, которую мы отметим в древней истории развития параллелизма и которая будто бы пережила в народнопоэтической, уже непонятной формуле. Дерево=человек принадлежал старому верованию, девушка=паутина возможна лишь в складе песни» [1, *114*]. Уже один этот пример свидетельствует, как тонко понимал проблему параллелизма А. Н. Веселовский и сколько плодотворных идей он оставил будущим исследователям.

Что наблюдается в приведенной нами хороводной песне? Две картинки, «списанные» как будто с натуры? На первый взгляд, да. Но разве перед нами картина природы? По отдельности все ее элементы соотносятся с действительностью: *возера, гусі, лябёдачка, селязеньчычак*. Что же здесь необычного? Синтактика образов. И в силу этого данная художественная реальность соотносима только с собой, ибо нигде в природе не наблюдается, чтобы лебедь была вожаком гусиного стада и брачной подругой селезня. Своим содержательным парадоксом художественная реальность не просто сигнализирует о внетекстовой реальности, лежащей в плоскости мифологии, она прямая выраженность мифоритуального текста.

Почему же мы не воспринимаем песни с подобными конструкциями в мифологическом ключе? Да потому, что стремительное расширение сферы эстетического сознания блокирует процессы глубинного понимания текста и вопрос о причинах соединения несоединимого разрешает в эмоционально-психологическом ключе: оба персонажа песни, селезень и парень, делают одно и то же – разгоняют и берут, что считается достаточным художественным основанием для их сопоставления, не вызывая при этом эстетического недоумения.

Мы должны осознавать, что для мифологически мыслящего человека миф – реальность бытия, но мифологическое в фольклоре – всегда форма, творящая художественный дискурс. Мифологическое в фольклоре – это, разумеется, «чужое слово», но оно же и «родное слово», поскольку первоначально фольклор мог говорить только на языке мифологии. Иное было настолько утилитарно, настолько безлично, настолько уже при своем рождении постфольклорно, что часто сводилось к звукоритму и выкрикам (типа трудовых). Не являясь мифом, фольклор с самого начала уже включен в диалог с мифом, как, впрочем, и миф обращен к фольклору. Недаром

О. М. Фрейденберг, отмечая несходство морфологии и семантики мифа, говорила, что «его можно принять за что-то другое – за пустой вымысел, за фантастический рассказ, за историческую правду, за реальность, за позднейшее повествование, за сказку современных народов, за современную поэзию» [5, *60-61*]. Так и хороводные песни воспринимаются как самовыражение хоровода, перевод визуального в вербальное.

Все абсолютно конкретно, жизненно, реалистично во второй части мифоритуального параллелизма: вот улица, вот хоровод девушек во главе с Ганночкой, вот Ванечка, который быстро догоняет уклоняющийся от него хоровод и выхватывает приглянувшуюся девушку. Что дальше? Все многократно повторяется с новыми персонажами. Разумеется, игровые хороводы с выбором пары, кроме всего прочего, были средством общественной легализации ухаживаний молодежи, давали возможность прилюдно выказать расположение к объекту своей симпатии, но вместе с тем являлись древнейшей формой брачной обрядности, что подтверждается «Повестью временных лет», где летописец противопоставляет цивилизованных, с его точки зрения, полян, у которых были брачные обычаи, диким, по его мнению, племенам, таковых не имевших. Они, дескать, просто уводили девушек с игрищ между селами в свой род. Ничто не мешает нам предполагать, что языческие весенние праздники радимичей, северян, древлян, вятичей, когда они, согласно Несторовой летописи, «схожахуся на игрища», непременной, если не главной, частью которых были хороводы, «и ту умыкаху жены собе, с нею же кто совещашеся», были узаконенной и освященной традицией формой брачных отношений, причем, как можно сделать вывод, совсем не «звериных», а достаточно демократичных. Здесь учитывалось согласие девушки на «увод», уважалось ее право на выбор. Хотя внешне (в словах и игровых действиях) доминировало «умыкаху», даже летописец, поклонник полянских обычаев, вынужденно сделал акцент на обычае «с нею же кто совещашеся».

Но почему хоровод оказался способен выполнять брачную функцию? Потому что все участники отождествлялись с персонажами прецедентного мифологического события, ритуально возобновляемого каждый год, снова и снова. Визуальные образы и действия – реальная сторона хороводного обряда, имеющего ритуальный план. Помимо выражения в виде пары участников хороводного действа, ритуальное содержание пред-

ставало в словах как рассказ о событии с участием орнитоморфных персонажей разного вида. А это уже мифология.

В песенном фольклоре мифологические персонажи могут быть названы своими именами или эпитетами (например, Коляда, Купала, Юрила, Весна, Лето и т.д.), воплощаться опосредованно – через свои атрибуты (например, Громовник через стрелу в песнях обряда вождения и захоронения «стрелы») или через свои ипостаси – животные, растительные, стихийные, вещные и т. п. Нет ничего удивительного в том, что в весенних хороводах мифологическое сознание представляло брачующуюся божественную пару в виде птиц и в соответствующей птицам обстановке – на озере. Но, как мы убедились, связывают этих «птиц» не реальные (птичьи) отношения, а мифологические, что и приводит к деформации действительности.

Мы глубоко убеждены в том, что образный параллелизм хороводного типа не могла создать свободная игра поэтической фантазии путем сближения природного и человеческого по принципу действия субъектов. Его создала ритуальная необходимость, имевшая своим содержанием брачный миф. Данный параллелизм – прямое производное от мифологического театра, разыгрывающего в хороводе матримониальную мистерию, проще говоря, весенний брак божественных сущностей. Выражение типа «брак божеств», «божественных сущностей», «божественный брак» вводит в заблуждение, заставляя представлять нечто вроде торжественной церемонии как темы соответствующего мифа. На самом деле то, что называют браком богов, в высшей степени аморфное представление об эротичном, трансцендентном, континуальном, недоступном воображению. Для своей явленности мифологема священного брака нуждалась в фольклоре. Во время обрядового хоровода данный мифоритуальный текст передавался опосредованно – через двучленный образный параллелизм, который не был формальной категорией и не имел шансов возникнуть, если бы не опирался на соответствующее ритуальной функции хоровода мифологическое содержание. Через слово и действие социум ежегодно актуализировал брачный миф, который в своих истоках был не чем иным, как космогонией. Таким образом, в данном случае под мифоритуальным текстом мы понимаем мифологему священного брака, которая в обрядах хороводного типа воплощается дважды: вербально – в первой части парал-

лелизма и визуально-вербально – в соотносимых между собой хороводном действии и его песенной репрезентации во второй части параллелизма.

Одно из удивительных свойств мифа – его необыкновенная пластичность. Для своего выражения он использует любой материал – вещь, предмет, слово, действие, поступок, традицию, графику и т. д. Самой своеобразной чертой мифа О. М. Фрейденберг назвала то, «что он нисколько не похож на свое содержание. Его морфология представляет собой, как и всякая форма, до такой степени трансформированное, иное качество внутреннего смысла, что без научного анализа трудно поверить в их полное органическое единство» [5, 60].

Мы давно воспринимаем хороводы вне их мифологического содержания и ритуальной природы как бытовое развлечение, причем первичной невольно считаем визуальную картинку с такими солистами, как парень-«захватчик» и девушка-«жертва», а вербальную – в качества художественной заставки, символического предвосхищения главной, человеческой, т. е. в чисто эстетическом ключе с фиксацией соположения образов. Вне сознания, осознавания, размышления и понимания остается семантическая структура текста. Тут мы имеем типичный случай эпистемологического разрыва, углублявшегося по мере утраты хороводом ритуальной функции. Этот разрыв произошел настолько давно, что семантическая основа структуры текста выявляется лишь в процессе его деконструкции, цель которого – обнаружить мифоритуальную зависимость хороводного дискурса. Исходной точкой является анализ противоречий, расходящихся с реальной действительностью. Когда налицо алогизмы и фантазмы химерического плана, то резонно предположить, что они могут отсылать к «остаточным смыслам», «спящим», по выражению Жака Дерриды, в глубине текста.

Заметим, что с предложенной нами гипотезой относительно матримониальной подоплеки мифоритуального по своему происхождению параллелизма могут конкурировать иные гипотезы и интерпретации. Возможно, что они будут дополнять представленную, но не беда, если будут отрицать ее. В любом случае следует помнить, что исследование семантической глубины объекта предполагает поиск нового ракурса его видения и зашифрованных в нем смыслов. Можно сказать, что хороводные песни обозначенного типа благодаря мифоритуальному типу образного параллелизма способны выполнять свою изначальную обрядовую функцию традиционно, даже без

включения опосредующего сознания, поскольку их параллелизм при разности образов обеих частей (птицы // люди) моносемантичен.

Пример, когда обе части выражают нечто третье, относящееся, правда, к области предзнаменования, находим в «Иудейских древностях» Иосифа Флавия, который ориентировался на священные тексты, давая им вторичную жизнь. Речь идет об Иосифе Прекрасном, истолковывающем два сна фараона. В первом сне тот видел семь упитанных и семь тощих коров, пожиравших первых, но не поправившихся, во втором – семь полных колосьев на одном стебле и семь сухих и хрупких на другом, которые угрожали зрелым колосьям. Вот что сказал Иосиф в изложении Флавия: «Царь! Хотя данное сновидение представилось тебе и в двух видах, однако оно допускает только одно единственное толкование <…> все это предвещает Египту голод и бесплодие в продолжении стольких лет, сколько страна до этого будет пользоваться обилием всех благ земных» [6, 72]. Как справедливо сказал Л. Витгенштейн, «каждый знак поддается интерпретации, но значение не должно поддаваться интерпретации. Оно является последней инстанцией» [2, 66], отсылая (в том числе в рассматриваемых нами случаях) к области онтологии.

Полагаем, что мифоритуальный параллелизм вообще может претендовать на исторически первый тип образного параллелизма. Он всегда содержит имплицитный уровень, который уместно обозначить как гено-текст (термин Ю. Кристевой). Именно гено-текст является уровнем значения, в то время как природный и человеческий экспликаты – два образных уровня явленности мифологического, без которого артефакт, т. е. фено-текст, не смог бы ни возникнуть, ни оформиться в виде параллельной конструкции. Совершенно очевидно, что мифологический уровень не подлежит интерпретации, ибо его содержание одно и то же – иерогамия в самом широком значении понятия, начиная от очень древней смутной идеи соития, имеющего сакральный смысл, до брака антропоморфных божеств, обладающего продуцирующей силой.

Мифоритуальный параллелизм отстоит от психологического не только исторически или семантически, но и по своей модели. Модель психологического параллелизма – двучлен, а мифоритуального, как можно было убедиться, – трехчлен с семантическим тождеством персонажей гено-текста с персонажами фено-текста, а тех между собой.

Согласно концепции Ю. Кристевой, «гено-текст выступает как основа, находящаяся на предъязыковом уровне; поверх него расположено то, что мы называем фено-текстом» [цит. по: 3, 36]. Ю. Кристева понимала гено-текст как порождающую структуру, как процесс, «протекающий сквозь зоны относительных и временных ограничений», состоящий «в *прохождении*, не блокированном двумя полюсами однозначной информации между двумя целостными субъектами», т. е. между субъектом высказывания и адресатом [3, 36]. Но что такое, в сущности, мифоритуальный параллелизм, как не апелляция к прошлому, как не указание на мифологическое представление, которое при проведении хороводного обрядового действа облекается в визуальную и песенную форму (пара парень и девушка // пара лебедь и селезень) при единстве действия персонажей. В пространстве мифосферы божественный брак выступает как постоянно возобновляющееся сакральное соитие, необходимое как для существования жизни вообще, так и для возрождения природы после временного зимнего угасания ее жизненных сил. В пространстве традиционной культуры он составляет ритуальное содержание весенних обрядов хороводного типа.

Подведем итоги.

Если в психологическом параллелизме, как справедливо считал А. Н. Веселовский, перевес на стороне того мотива, «который наполнен человеческим содержанием», то в мифоритуальном основным является как раз первый член параллели. Его функция вовсе не в том, чтобы быть символическим выражением второй части, – здесь отношения иного рода: обе части равноправны и в равной мере отсылают к мифоритуальному тексту – первичной базе данного типа параллелизма. Другое дело, что наша инерция восприятия ярко выраженного двучленного параллелизма, охватывающего всю песню, такова, что мы склонны в любом случае рассматривать первый член как знак, а второй как его расшифровку. Спрашивается, почему? Исключительно по аналогии с психологическим параллелизмом, где символическая часть сигнализирует об означиваемом, расположенном во второй части, которая, таким образом, и является главной.

Свойственное хороводным песням двучленной конструкции совмещение мифологического с поэтическим – первейший прием образной выразительности, пример того, как художественное рождается из мифологического и благодаря мифологическому, которое определяет глубинную

структуру приема. Еще раз подчеркнем: в мифоритуальном параллелизме нет символического замещения одного другим, начисто отсутствует сравнение, хотя и кажется, что персонажи сопоставляются по признаку агрессивного действия. Данный вид параллелизма – явленность мифа, а птицы и люди – даже не маски божеств, не их символы, это они сами в данный ритуальный момент.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. -- М.: Высшая школа, 1989.
2. *Витгенштейн, Л.* Голубая и коричневая книги: предварительные материалы к «Философским исследованиям» [Текст] / Людвиг Витгенштейн. -- Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2008.
3. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / Илья Ильин. -- М.: INTRADA, 2001.
4. *Мажэйка, З. Я.* Песні Беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева. -- Мінск: Беларуская навука, 1999.
5. *Фрейденберг, О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. -- М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998.
6. *Флавий, Иосиф.* Иудейские древности: в 2 т. Т. 1 / Иосиф Флавий.-- Минск: Беларусь, 1994.

Вольга Прыемка

СЕМАНТЫКА ВЯСЕЛЬНАГА ПАЭТЫЧНАГА ТЭКСТУ: МЕТОДЫКА ДАСЛЕДАВАННЯ

Месца вясельнай песні ў сістэме рытуалу і побыту, у комплексе этнаграфічных з’яў вызначаецца яе спецыфічнымі адносінамі з асаблівасцямі жыцця беларусаў, іх практычнымі патрэбамі, працай, абрадавымі нормамі, уяўленнямі і маральнымі прынцыпамі. Бясспрэчна, што вясельная песня з’явілася дзякуючы рытуалу. Менавіта таму яна ў першую чаргу ўзнаўляе значныя для абраду дзеянні і бытавыя дэталі. Аднак неабходна ўлічваць, што вербальны тэкст паходзіць яшчэ і з разнастайных вераванняў і ўяўленняў. Песня не толькі паўтарае,

тлумачыць ці дапаўняе асобныя моманты абраду. Гэта, без сумненняў, значны, аднак не адзіны бок зместу вербальнага тэксту. Паэтычны твор, як слушна адзначыў Б. М. Пуцілаў, высвятляе і «ўласныя планы значэнняў: міфалагічны, сацыяльны, эмацыянальна-псіхалагічны» [9, *4*]. Сукупнасць названых зместавых планаў дазваляе нам аналізаваць вясельную песню як сістэму, што складаецца з некалькіх семантычных кампанентаў.

Адзначым, што ў айчыннай фалькларыстыцы існуюць розныя метады і падыходы да высвятлення этнаграфічных сувязей паэтычных тэкстаў. Напрыклад, прадстаўнікі міфалагічнай школы, імкнучыся дайсці да вытокаў фальклорнага вобраза, у сваіх даследаваннях прапаноўвалі выкарыстоўваць толькі міфалагічнае тлумачэнне ўсіх бакоў паэтычнага твора. Распрацаваныя імі міфалагічныя рэканструкцыі, без сумненняў, спрашчаюць задачу пранікнення да этнаграфічнага субстрату. Аднак спробы даследчыкаў растлумачыць паэтычную з'яву, зыходзячы выключна з міфалагічных уяўленняў, прывялі да таго, што любое слова і кожны рух у ёй расцэньваліся як «метафарычнае выражэнне стыхійных сіл прыроды і іх міфалагічных функцый» [1, *11*]. Аднабаковасць такога падыходу ў некаторай ступені змог пераадолець А. А. Патабня. Ён выкарыстоўваў пры аналізе не толькі міфалагічны, але і абрадавы матэрыял. Трэба заўважыць, што поле даследавання гэты навуковец абмежаваў пошукамі рытуальных і міфалагічных вытокаў толькі двух паэтычных тропаў – сімвалаў і метафар [6].

Пачатак новаму бачанню рытуальнага субстрату палажыў А. І. Весялоўскі. Ён упершыню адзначыў важнасць этналогіі для разумення генезісу ўсёй паэтычнай творчасці. Для навукоўца першабытны абрад — гэта праяўленне першабытнага сінкрэтызму, з якога развіліся ўсе віды мастацтва і ўсе роды паэзіі. Працэс узнікнення многіх фальклорных матываў А. І. Весялоўскі прасачыў на аснове адлюстравання першабытных інстытутаў, абрадаў, звычаяў. На жаль, яго работа не была завершана [2].

У далейшым многія даследчыкі неаднаразова канстатавалі факт наяўнасці ў змесце паэтычнага тэксту міфалагічнага і рытуальнага значэнняў і падкрэслівалі важнасць рэканструкцыі сістэмы светабачання і абрадавых форм для праяснення семантыкі абрадавага твора [5]. Адзначым, што побач з гэтым у навуцы рабіліся спробы выйсці за межы

толькі міфарытуальнага прачытання абрадавага вербальнага тэксту. Так, даследчыкі Т. Я. Елізаранкава і А. Я. Сыркін на прыкладзе індзійскага вясельнага гімна «Рыгведы» упершыню разгледзелі паэтычны тэкст як сістэму, у змесце якой вылучаюцца планы значэнняў розных узроўняў: акрамя міфалагічнага і рытуальнага, яшчэ касмалагічны і псіхалагічны [4, *177-178*]. Праўда, аналіз семантычнага плану вясельнага гімна прывёў даследчыкаў да высновы аб поўнай суаднесенасці ўзроўняў касмалагічных і міфалагічных ўяўленняў. У дачыненні да псіхалагічнага боку абрадавага тэксту, на жаль, Т. Я. Елізаранкава і А. Я. Сыркін абмежаваліся толькі канстатацыяй наяўнасці гэтага кампанента ў семантычнай сістэме вербальнага тэксту [4, *177*].

Ул. Я. Проп, даследуючы генезіс чарадзейных казак ў гістарычнай рэальнасці, прапанаваў уласны падыход. Навуковец лічыў, што неабходнай умовай дэталёвага вывучэння фальклорнага тэксту з’яўляецца ўлік тых стадый сацыяльнага развіцця чалавецтва, старажытных інстытутаў шлюбнага права, асобныя рэаліі якіх захаваліся ў творы [7, *16*].

Грунтоўны ўклад у методыку даследавання семантыкі абрадавага тэксту ўнёс Б. М. Пуцілаў. На яго думку, вызначальным фактарам для абрадавай песні з’яўляецца яе функцыянаванне ў складзе абраду [8, *204-206*]. З гэтага пункту гледжання вызначальным для зместу рытуальнай песні аспектам становіцца яе сувязь з развіццём рытуальнага дзеяння, з ходам абраду ў цэлым. Аднак апісанне структурных элементаў абраду ў вербальным тэксце — гэта толькі адзін, прычым відавочны, план значэння, так званы рытуальны пласт песні, які адпавядае канкрэтнаму абрадаваму акту. Апісваючы абрад, песня не капіруе і не ілюстрыруе яго, а выяўляе планы значэнняў, што выходзяць за рамкі рытуальных дзеянняў. Гэта, напрыклад, міфалагічны план, які патрабуе спецыяльнай расшыфроўкі, ці эмацыянальны план, які з’явіўся на этапе больш позняга эвалюцыйнага развіцця абрадавага фальклору. Усё гэта дазваляе гаварыць пра тое, што сувязь песні і абраду нельга звесці да прамой залежнасці.

У паэтычным тэксце Б. М. Пуцілаў вылучае ўласныя планы значэнняў: акрамя ўжо названага рытуальнага, гэта міфалагічны, эмацыянальна-псіхалагічны [9, *4*], сацыяльны і бытавы [10, *15*]. Відавочна, што навуковец пераадолеў аднабаковасць міфа-рытуальнага падыходу да аналізу семантыкі абрадавага тэксту, паказаўшы асаблівасць

функцыянавання паэтычнага тэксту ў комплексным кантэксце. Прапанаваны Б. М. Пуцілавым прыём распазнавання зместавых узроўняў у межах адной сістэмы – у песні – не атрымаў пакуль шырокага распаўсюджвання ў навуковай літаратуры. Яшчэ большую цікавасць уяўляе для нас распрацаваны навукоўцам метад, калі мець на ўвазе, што беларуская вясельная песня ўпершыню разглядаецца намі як сістэма, якая ў плане зместу складаецца з розных узроўняў: рытуальнага, міфалагічнага, гісторыка-бытавога, псіхалагічнага.

Аналіз вясельнай абраднасці беларусаў паказаў, што найбольш поўна, стройна і паслядоўна рэканструіруюцца формы рытуальных вытокаў. Змест вясельных песень самым непасрэдным чынам звязаны з мэтамі і задачамі абраду, з развіццём рытуалу ў часе і прасторы. Вясельны абрад абумовіў узнікненне і развіццё жанраў вясельных песень, вызначыў станаўленне сістэмы вобразаў паэтычных тэсктаў, спецыфіку іх сюжэтных сітуацый і матываў [* 1]. Асаблівасці песень у значнай ступені звязаны з самім рытуалам і з шырокім кантэкстам рэчаіснасці. Вядомая даследчыца беларускага вяселля Л. А. Малаш мела рацыю, калі сцвярджала, што «змест беларускіх вясельных песень раскрываецца праз абрад, які часта з'яўляецца адзіным фактарам пры тлумачэнні песень… Нават сама ідэя песні ў цэлым можа аказацца незразумелай, калі не браць пад увагу звязанага з ёй абраду» [3, *18*]. Не выклікае сумненняў, што рытуал аказаў уплыў на генезіс і эвалюцыю жанравай сістэмы вясельных песень. Так, магічная функцыя абраду абумовіла ўзнікненне жанру заклінальных песень. Неабходнасць фіксацыі і арганізацыі правядзення вяселля стала прычынай з'яўлення рытуальных песень і так далей. Аднак сувязь песні і рытуалу нельга звесці да прамой залежнасці. Гэта падцвярджаецца тым фактам, што пры знікненні пэўнага абрадавага дзеяння яго паэтычнае суправаджэнне працягвае актыўна існаваць у сістэме вясельнага фальклору. Неабходна адзначыць, што сучасны абрад беларусаў захаваў асноўны малюнак традыцыйнага вяселля. Змены адбыліся толькі ў характарыстыках значных рытуальных дзеянняў і падзей. Гэты працэс знаходзіць адлюстраванне ў вясельных песнях, аднак праяўляецца вельмі спецыфічна: не ў выглядзе ўзнікнення новых сюжэтных сітуацый і матываў, а ў выглядзе перакадзіроўкі ўжо існуючых, надання ім новага зместу. Акрамя

таго, своеасаблівасць працэсу мастацкага адлюстравання абрадавай рэальнасці ў песні вызначаецца жанравай прыналежнасцю твора.

Вывучэнне семантыкі абрадавага тэксту ставіць задачу высвятлення яго сувязей з міфалогіяй. Сувязі гэтыя даволі складаныя. Міфалагічны план праяўляецца ў матывах песень, перадае вясельным персанажам сваю семантыку: ён адлюстроўваецца ў выглядзе разнастайных рэалій, тапанімій, рэмінісцэнцый. Міфалагічны фон надае зместу вербальнага тэксту спецыфічную афарбоўку. Пры разглядзе канкрэтнага матэрыялу неабходна ўлічваць, што міфалагічны кампанент мае свае функцыі ў песні. Праяўленне гэтых функцый праз вербальныя тэксты абумоўлена задачамі абраду. Часцей за ўсё мэту якога-небудзь абраду нельга акрэсліць адназначна. Напрыклад, абрады аддзялення накіраваны на адчужэнне нявесты ад пэўнай сацыяльнай мікраструктуры і ў той жа час на аказанне спрыяльнага ўздзеяння на лёс дзяўчыны пры яе пераходзе ў іншы род, забеспячэнне дабрабыту пакінутага ёю радавога калектыву. Адзначым, што гэта накіраванасць адлюстравалася ў песнях.

Важнейшыя моманты зместу вясельных песень узыходзяць да міфалагічных уяўленняў. Разгледзены семантычны кампанент вясельных тэкстаў змяшчае веды аб сутачным і гадавым цыкле прыроды, меркаванні аб будове прасторы, звесткі пра яго станоўчыя ці адмоўныя характарыстыкі ў сістэме абраду, уяўленні аб ўшанаванні продкаў, нябёсных свяцілаў, вады і расліннасці. Намі заўважана, што міфалагічныя ўяўленні, трансфармаваныя ў паэтычныя вобразы, надалі апошнім функцыянальную шматзначнасць. Напрыклад, каравай у беларускіх песнях – гэта і аб’ект абрадавых дзеянняў, і сімвал продкаў-родзічаў, і ўвасабленне Бога-пакравіцеля, і знак багатага ўраджаю, і эквівалент жаніха і нявесты.

Рытуальны і міфалагічны планы функцыяніруюць у паэтычных тэкстах у цеснай сувязі з гістарычным кампанентам. Вядома, што ў адрозненні ад жанраў фальклору, дзе гістарычны план адлюстравання рэчаіснасці раскрывае перш за ўсё аспекты палітычнага жыцця, грамадскую праблематыку, вясельныя песні, узнікшыя ва ўлонні абрадавай паэзіі, змяшчаюць у сабе толькі асобныя рэалі, рэмінісцэнцыі палітычнага, сацыяльнага і грамадскага жыцця. Праблема вызначэння гістарычнай асновы вясельнай песні мае свае цяжкасці. Гэта, па-першае,

канкрэтызацыя паняцця «*гістарычны*» у дачыненні да абрадавых твораў; па-другое, выбар падыходу да вясельных тэкстаў як да крыніцы звестак, праз якую можна ўзнавіць гісторыю і формы існавання беларусаў; і па-трэцяе, высвятленне характару эвалюцыі тых ці іншых гісторыка-бытавых матываўтваральных рэалій у песні.

Як пісаў Б. М. Пуцілаў, «адна з першых цяжкасцей у тым, каб вызначыць межы паняцця гісторыі як прадмета фальклору» [8, *224*]. Навуковец падкрэсліваў, што на гэтым шляху даследчык павінен пазбегнуць дзвюх крайнасцей: па-першае, абмежавання зместу гістарычнага ўзроўню песні толькі аспектамі палітычнага жыцця; па-другое, атаясамлівання гэтага паняцця з вельмі агульным паняццем «рэчаіснасць» [8, *224*]. У нашым даследаванні ў намінацыю «*гістарычны*» ўкладваецца канкрэтны спектр паняццяў: тыя сітуацыйныя моманты стадый сацыяльнага развіцця, старажытных інстытутаў шлюбнага права, норм сямейна-бытавых адносін, якія вызначалі жыццё продкаў беларусаў і ў рэшткавай форме захаваліся ў вясельных песнях. Асаблівасцю функцыянавання гісторыка-бытавога кампанента ў вербальным тэксце з'яўляецца тое, што фальклорны твор у адпаведнасці з патрабаваннямі абрадавай этыкі валодае здольнасцю ўносіць у рэальныя гісторыка-бытавыя падзеі канфліктны пачатак. Гэтым і вызначаецца механізм пераўтварэння жыццёвых з'яў у паэтычныя матывы і вобразы. Намі заўважана, што магчымасць канфліктнай рэалізацыі ў песенных матывах афармляецца па-рознаму. Акрамя таго, ад ступені насычанасці таго ці іншага твора матывамі барацьбы, супрацьпастаўлення залежыць яго далейшае існаванне ў сферы абрадавага фальклору: чым больш дапаўняюцца матывамі барацьбы песенныя вобразы, тым часцей яны пераўтвараюцца ва ўмоўныя паэтычныя формы. І, адпаведна, чым меншай здольнасцю да раскрыцця ўнутранай канфліктнасці характарызуецца матыў, тым больш у яго шансаў захаваць у нязменным выглядзе сваю першапачатковую семантыку. На аснове праведзеных назіранняў мы раздзялілі вясельныя песні, якія маюць гісторыка-бытавы кампанент, на тэксты з трансфармаванымі матывамі і песні з канстантнымі матывамі, захаваўшымі нязменнай першапачатковую семантыку і функцыянальныя сувязі з гісторыка-бытавымі дэталямі.

Акрамя вышэйпералічаных кампанентаў змест вясельных песень захоўвае пэўную суму народных псіхалагічных ведаў, калектыўнай этыкі, што вызначае асаблівасці фальклорнай свядомасці беларусаў. Працэс увасаблення ў паэтычных формах псіхалагічных установак і няпісаных маральных правіл функцыяніруе ў дынаміцы. Мы прыйшлі да высновы, што адаптацыя эмацыянальна-псіхалагічных з'яў да зменлівых умоў прыроды і грамадства адбывалася за кошт эвалюцыі тлумачэння і ацэнкі ў песні падзей, якія маюць не матывацыйную, а структурную нагрузку.

Мы лічым, што часцей за ўсё комплекс этнаграфічных звестак не адлюстроўваецца ў паэтычным тэксце ў «чыстым» выглядзе, а праламляецца праз вясельную эстэтыку. Песня перакадзіруе жыццёвыя з'явы, надае ім больш драматызму, прыўносячы канфліктны пачатак. Часам паэтычны тэкст нават мадэліруе этнаграфічны момант. У беларускіх вясельных песнях паэтычнае пераасэнсаванне рытуальнай, бытавой і светапогляднай рэальнасці, перакадзіроўка этнаграфічных з'яў у паэтычныя матывы суправаджаецца стварэннем тыповых персанажаў, з'яўленнем пазаэтнаграфічных матывіровак і псіхалагічных характарыстык, змяненнем прасторава-часавых рамак, уключэннем шэрагу ўяўных падрабязнасцей і рэалій.

ЗАЎВАГІ

* 1. Адзначым, што міфалагічныя ўяўленні, гісторыка-бытавыя з'явы, этнапсіхалагічныя веды таксама ўплывалі на фарміраванне і эвалюцыю паэтычных матываў і вобразаў. Аднак іх працэнтны склад у змесце вясельнай песні рэгулюецца фактарам значнасці таго ці іншага твора для развіцця абраду ў часе і прасторы.

* 2. Аналіз тэкстаў пераканаўча даказаў, што вясельная песня натуральна спалучае ў сабе рытуальны, міфалагічны, гісторыка-бытавы і псіхалагічны коды, расшыфроўка якіх забяспечвае пранікненне да архетыпу вясельнага абраду, рэканструкцыю светапогляду, вераванняў, побыту і этнапсіхалагічных асаблівасцей беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев, А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х т. / А. Н. Афанасьев. – М., 1865. – Т. 1.

2. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1984.

3. Вяселле. Песні: у шасці кнігах /склад. і ўступ Л. А. Малаш. – Мінск, 1980. – Кн. 1.

4. *Елизаренкова, Т. Я., Сыркин, А. Я.* К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа X.85) / Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин // Труды по знаковым системам. II. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – 1965. – Вып. 181.

5. *Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М., 1976; *Толстой, Н. И.* Вербальный текст как ключ к семантике обряда / Н. И. Толстой // Структура текста — 81. – М., 1981. – С. 461; *Левинтон, Г. А.* Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда / Г. А. Левинтон // Тезисы доклада IV летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1970. – С. 27-30; *Виноградова, Л. Н.* Фольклор как источник для реконструкции древней славянской духовной культуры / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней духовной славянской культуры. Источники и методы. – М., 1989. – С. 102.

6. *Потебня, А. А.* О мифическом значении некоторых малорусских обрядов и поверий / А. А. Потебня. – М., 1865.

7. *Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л., 1986.

8. *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.

9. *Путилов, Б. Н.* Проблемы типологии этнографических связей фольклора / Б. Н. Путилов // Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – Л., 1977.

10. *Путилов, Б. Н.* Миф – обряд — песня Новой Гвинеи / Б. Н. Путилов. -- М., 1980.

Тацяна Лук'янава

ФЕНАМЕНАЛАГІЧНАЯ ТЫПАЛОГІЯ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛОРНАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЫ

Няказкавая проза ў сукупнасці яе жанраў стала аб'ектам фалькларыстычнага вывучэння толькі з 70-х гадоў мінулага стагоддзя, потым цікавасць да яе паменшылася, і толькі апошнім часам яна зноў апынулася ў цэнтры ўвагі некаторых фалькларыстаў. Прычыны пазбягання няказкавай прозы як спецыяльнага аб'екта даследавання адзначаліся неаднаразова, яны добра вядомыя беларускім вучоным. Гэта дрэнная тэксталагічная база (беднасць, недакладнасць, нізкая якасць, а то і фальсіфікацыя запісаў, выкліканая жаданнем збіральніка прадставіць лагічна і эстэтычна завершаны тэкст); цяжкасці тэхнічнага характару

(запісваць прозу значна цяжэй, чым песенныя творы); нераспрацаванасць тэорыі няказкавых жанраў і тэрміналагічнага апарату. К.В. Чыстоў вымушаны быў прызнаць: "… Ні ў навуковай, ні ў народнай традыцыі няма абагульняючых тэрмінаў, якія б пазначалі гэтую групу жанраў, адмяжоўваючы іх ад іншых груп (тыпу sage для германамоўных краін і legend для франка- і англамоўных)" [7, 18]. На яго думку, невыразныя і межы няказкавай прозы: "Ці можна і ці трэба ўключаць у склад "няказкавых жанраў", прыкладам, фальклорныя анекдоты, прытчы, небыліцы і да т.п. – жанры яўна "няказкавыя", але адрозныя ад роднаснай групы жанраў "паданне – легенда – былічка – сказы" [7, 18, 19]. За апошнія гады тэксталогія няказкавых жанраў палепшылася, павялічылася колькасць запісаў і публікацый, але ўсё роўна сярод іх колькасна пераважаюць не аўтэнтычныя, а больш-менш удалыя пераказы і апрацоўкі [3].

Пытанне фенаменалагічнай тыпалогіі жанраў няказкавай прозы на сённяшні дзень у айчыннай фалькларыстыцы зусім не закранался. Гэты факт пацвярджае надзвычайную актуальнасць абранага даследчага напрамку. Паняцце "фенаменалогія" (ад грэч. phainomenon – выяўнае, тое, што праяўляецца, і logos – слова, паняцце, вучэнне; вучэнне аб феноменах) выкарыстоўваецца ў розных навуковых дысцыплінах: сацыялогіі, этыцы, эстэтыцы, псіхалогіі, літаратуразнаўстве і, вядома, філасофіі, у адпаведнасці з чым мае шматлікія традыцыі трактавання. Вызначальнай для фенаменалагічных распрацовак у названых галінах ведаў стала канцэпцыя Э. Гусэрля, заснавальніка фенаменалогіі як філасофскага напрамку і даследчага метаду, цэнтральную пазіцыю ў якой займае паняцце інтэнцыянальнасці. Фенаменалогія ў разуменні Э. Гусэрля – гэта "апісанне сэнсавых структур свядомасці і прадметнасцей, якое ажыццяўляецца ў працэсе "вынясення за дужкі" як факта існавання або быцця прадмета, так і псіхалагічнай дзейнасці, накіраванай на яго свядомасці. У выніку такога "вынясення за дужкі" ... прадметам даследавання фенаменолага становіцца свядомасць з пункту погляду яго інтэнцыянальнай прыроды" [5, 1123]. Інтэнцыянальнасць свядомасці праяўляецца ў накіраванасці актаў свядомасці на прадмет. Э. Гусэрль не падзяляў свет на з'яву і сутнасць, а рэальнасць на "знешнюю" і "ўнутраную". Для яго "аб'ект – гэта актыўнасць самой свядомасці; форма гэтай актыўнасці – інтэнцыянальны акт, інтэнцыянальнасць" [6, 269]. Інтэнцыянальнасць, такім чынам, уяўляе

сабой канстытуіраванне аб'екта свядомасцю. Прадметы, не зададзеныя звонку, а выяўленыя ў самой свядомасці, Э. Гусэрль называе феноменамі. Фенаменалогія ў такім выпадку – гэта "навука аб феноменах свядомасці" [5, 1123].

Пасля Э. Гусэрля фенаменалагічныя матывы ў даследаваннях распаўсюдзіліся ў шырокім коле гуманітарных навук і суправаджаліся выпрацоўкай адпаведнага тэрміналагічнага апарату ў межах кожнай з навуковых дасцыплін. Пры гэтым цалкам магчыма выкарыстанне набыткаў сумежных навук. Важнымі для фенаменалагічных даследаванняў, у тым ліку і ў галіне фалькларыстыкі, з'яўляюцца паняцці генатэксту і фенатэксту, распрацаваныя Ю. Крысцевай. Генатэкст выступае як працэсуальны феномен, не абмежаваны асобным камунікатыўным актам. Фенатэкст, наадварот, уяўляе сабой структуру, якая актуалізуецца ў канкрэтным камунікатыўным акце і мае на ўвазе наяўнасць як суб'екта, так і адрасата выказвання. Згодна з Ю. Крысцевай, "генатэкст выступае як аснова, якая знаходзіцца на перадмоўным узроўні", паверх яго размяшчаецца тое, што даследчыца называе "фенатэкстам" [1, 322].

Шырокае выкарыстанне фенаменалагічныя прынцыпы аналізу мастацкага твора атрымалі ў літаратуразнаўстве. Вядомыя напрамкі фенаменалагічнай школы: нямецкі (М. Гейгер, А. Пергер, І. Пфайфер, Х. Мюллер і інш.), польскі (Р. Інгардэн, Ю. Клейнер і інш.), французскі (Г. Блашар, Ж. Пуле, А. Вашон, Ж.П. Рышар і інш.). У беларускім літаратуразнаўстве фенаменалагічныя даследаванні толькі пачынаюцца [2]. У фалькларыстыцы фенаменалагічны падыход да вывучэння беларускіх вусна-паэтычных твораў таксама знаходзіцца ў пачатковым стане. Найбольш фундаментальнай работай у галіне фенаменалагічных даследаванняў на постсавецкай прасторы з'яўляецца работа А. Пяцігорскага "Міфалагічныя разважанні. Лекцыі па фенаменалогіі міфа" [4]. Яна служыць той базай, якая дае магчымасць на аснове тэарэтычных пасылак звярнуцца да фенаменалогіі фальклору, у прыватнасці беларускай народнай няказкавай прозы.

Важнейшай задачай пры фенаменалагічным вывучэнні жанраў фальклорнай няказкавай прозы беларусаў з'яўляецца вызначэнне ўзаемнага дачынення структурных кампанентаў комплексу "фальклорная

свядомасць і фальклорнае мысленне – жанравая свядомасць і жанравае мысленне – жанравыя карціны свету”. Пры фенаменалагічным падыходзе звязваецца ўнутраны змест жанравай свядомасці з яе знешнімі праявамі ў выглядзе канкрэтных тэкстаў, прыналежных няказкавай прозе, разглядаецца ўзаемадзеянне асобаснага свету носьбіта жанравай свядомасці і жанравага макракосму, што вымагае шматузроўневага аналізу жанраў няказкавай прозы. Такі аналіз ўключае даследаванне жанравай карціны свету як цэласнай мастацкай формы і адначасова як змястоўнай жанравай матрыцы. Менавіта жанравая карціна свету выступае арыенцірам для дзейнасці жанравага мыслення, падчас якога ў працэсе камунікатыўнага акта яна актуалізуецца ў выглядзе жанравага тэксту. Мяркуем, што канфігурацыя жанравых карцін свету няказкавай прозы беларускага фальклору ў яе канкрэтна-змястоўным тэкстуальным і мастацкім праламленні замацоўваецца як этнічны культурны вопыт і ў сваю чаргу ўплывае на агульную скіраванасць жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі. Прынцып зваротнай сувязі мастацкага і ментальнага якраз і вызначае, на наш погляд, нацыянальную адметнасць фальклорнай няказкавай прозы беларусаў. Можна толькі ўмоўна казаць пра жанрава стандартызаванае мысленне. На практыцы мяжа паміж жанрава арыентаванымі відамі мыслення можа быць як пераходнай (напрыклад, паміж гістарычнымі і тапанімічнымі легендамі), так і непераходнай (напрыклад, паміж легендамі і небыліцамі), што абумоўлена характарам і ступенню міфалагізаванасці жанравых карцін свету.

Жанры беларускай няказкавай прозы існуюць на ментальна-псіхалагічным узроўні носьбітаў фальклорнай традыцыі, які ўключае больш-менш пэўны фармальна-змястоўны ўзор жанру. Гэта – “прыхаваная культура”, лагічна адрозная ад выяўнай, што знаходзіць выражэнне ў тэкстах. Больш за тое, яна звязана ў сістэму, якую мы называем жанравай карцінай свету. Жанравая карціна свету з’яўляецца тым патэнцыяльным рухавіком, які спрыяе стварэнню новых тэкстаў. Сярод ментальна-псіхалагічных механізмаў іх жывой актуалізацыі вядучая роля належыць жанраваму мысленню.

Працэс крышталізацыі жанравай свядомасці, якая замацоўваецца ў нацыянальнай фальклорнай свядомасці ў выглядзе спецыфічных жанравых карцін свету, адбываецца дзякуючы інфармацыйнаму абмену

паміж ментальна-псіхалагічным, неўсвядомлена засвоенымі жанравымі ўзорамі і канкрэтыкай жывога бытавання няказкавых тэкстаў, якая, у сваю чаргу, моцна ўздзейнічае на фарміраванне нацыянальнай культурнай ментальнасці і нацыянальна адметнага ладу жанравага мыслення.

Аб'ёмны "партрэт" жанраў беларускай няказкавай прозы можна стварыць толькі з улікам іх іманентных і фенаменалагічных якасцей, камунікатыўнай стратэгіі і стылю выказвання, які адначасова прысутнічае як унутранае перажыванне больш-менш устойлівых яго характарыстык.

Творы беларускай фальклорнай няказкавай прозы заключаюць у сабе параметры жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, якое з'яўляецца дастаткова самастойнай часткай больш агульнай катэгорыі – фальклорнага мыслення. Працэс жанравага мыслення арганізуецца і кантралюецца жанравай свядомасцю стваральнікаў фальклору, якое змяшчае ў сабе жанравыя мадэлі. Апорнымі элементамі структуры фальклорнага мыслення выступаюць прадмет, спосаб і вынік мыслення, якія маюць сваю спецыфіку ў кожным канкрэтным жанры няказкавай прозы. Працэс трансфармацыі абраных бакоў рэчаіснасці ў творы пэўнага жанру мае характар заканамернасці і залежыць, у першую чаргу, ад абранага прадмета мыслення. Былічкі і рэлігійныя легенды звязаны з асэнсаваннем носьбітамі вусна-паэтычнай традыцыі пераважна звышнатуральнага свету. Вынікам такога асэнсаван-ня з'яўляецца замацаванне ў культурнай традыцыі разнастайных вераванняў. У этыялагічных, тапанімічных легендах, небыліцах асэнсоўваецца пераважна прыродны свет. Праз тлумачэнне і выяўленне пэўных параметраў адбываецца сцвярджэнне ўпарадкаванага свету. Этнаганічныя, гістарычныя легенды і сказы звязаны з асэнсаваннем грамадства і грамадскіх адносін, вынікам якога выступае сцвярджэнне сацыяльных (у тым ліку маральных і эстэтычных) норм і стэрэатыпаў.

Кожны празаічны жанр па-свойму інтэрпрэціруе рэчаіснасць, таму што "бачыць" яго ў адметным ракурсе. Раскрываючы спецыфіку жанравага ўспрыняцця рэчаіснасці стваральнікамі фальклору, мы вызначылі, што для небыліцы характэрна "скажонае" ўспрыняцце свету, калі парушаюцца законы, уласцівыя свету рэальнаму. Жанраваму мысленню былічак уласціва "містыка-міфалагічнае" ўспрыняцце: свет населены варожымі духамі, якія ў любы момант могуць уварвацца ў

жыццё чалавека. У легендах свет успрымаецца “гісторыка-міфалагічна”, як шэраг падзей мінулага (зрэдку будучыні), якія па той ці іншай прычыне затрымалі ўвагу народа, успрымаюцца як значныя, а таму неабходныя для запамінання і перадачы наступным пакаленням. Для сказа характэрна “суб’ектыўна-падзейнае” ўспрыняцце свету, калі падзеі прапускаюцца перш за ўсё праз так званае “індывідуальна-суб’ектыўнае” бачанне. “Аказіянальнае” ўспрыняцце свету стваральнікамі анекдота заўсёды мае на ўвазе існаванне іншага, адметнага пункту погляду, суаднясенне розных сэнсава-каштоўнасных адносін да свету.

Фундаментам фальклорнага жанравага ўспрыняцця рэчаіснасці носьбітамі няказкавай вусна-паэтычнай традыцыі служыць жанравая карціна свету. Карціна свету кожнага празаічнага няказкавага жанру мае свой сэнсавы цэнтр. Яна абумоўлена жанравымі ўяўленнямі аб свеце, яго часава-прасторавай будове і месцы чалавека ў ім. Карціна свету былічкі падпарадкавана містыка-міфалагічным традыцыйным ўяўленням і будуецца ў адпаведнасці з імі. Мэтай стварэння “скажонай” карціны свету небыліц, на нашу думку, з’яўляецца сцвярджэнне на ўзроўні фальклорнай свядомасці процілеглага небылічнаму, упарадкаванага і канстантнага рэальнага свету. Сэнсавым цэнтрам “гісторыка-міфалагічнай” карціны свету легенды з’яўляюцца рознага кшталту падзеі, якія адбываліся ў мінулым і маюць значнасць для пэўнага калектыву. Карціна свету сказа можа быць вызначана як праламленне традыцыйных калектыўных уяўленняў скрозь “індывідуальна-суб’ектыўны” погляд асобнага чалавека. “Аказіянальная” карціна свету анекдота сваёй непрадбачнасцю адмаўляе любую зададзенасць чалавечых адносін. Розніца паміж жанравымі інтэрпрэтацыямі рэчаіснасці, непадобнасць створаных імі карцін свету, аднак, не перашкаджае існаванню фальклорнай карціны свету як такой. Жанравыя карціны свету несупярэчліва суіснуюць у фальклорнай свядомасці і, дапаўняючы адна адну, ствараюць цэласную фальклорную карціну свету.

Мадэліраванне мастацкага свету няказкавых жанраў беларускага фальклору адбываецца шляхам іерархічнага спалучэння чатырох кампанентаў, якія абумоўліваюць асаблівасці існавання ў гэтым свеце падзей: стану, здарэння, выпадку і падзеі. Перавага аднаго з іх вызначае жанравыя асаблівасці твораў. Дамінанта стану пры стварэнні небыліц

дазваляе засяродзіць увагу слухачоў на незвычайнасці скажонага свету ў параўнанні з рэальным, сцвярджаючы тым самым правільнасць і ўпарадкаванасць апошняга. Увасабленне сказавай карціны свету ў творах магчыма пры вядучай ролі здарэння. Адзінкавасць і асабісты характар здарэння найбольш поўна адпавядае "індывідуальна-суб'ектыўнаму" погляду на свет сказавых герояў. Мадэліраванне мастацкага свету былічак адбываецца пры перавазе выпадку. Успрыняцце выпадку сутыкнення са звышнатуральным героямі, апаведачом, а таксама слухачамі ў адпаведнасці з псіхалагічным прэцэдэнтам з'яўляецца вызначальнай жанравай рысай былічак. Мастацкі свет легенд выбудоўваецца вакол падзеі, якая ў большай або меншай ступені вызначае наступнае жыццё пэўнага калектыву і, як правіла, ў значнай ступені міфалагізаваная. Адметным чынам адбываецца стварэнне мастацкага свету анекдотаў. Перанясенне акцэнту з "аб'ектнай" сферы, як ў іншых празаічных няказкавых жанрах, на "суб'ектную" ўтварае дзеянне, характэрнае толькі для анекдотаў, якое ўяўляе сабой рух у свядомасці герояў, апаведача, а таксама слухачоў.

Асаблівасці стылю выказвання ў жанрах беларускай фальклорнай няказкавай прозы залежаць ад камунікатыўнай стратэгіі, якая рэалізуецца праз сістэму кампазіцыйна-маўленчых формаў суб'ектных выказванняў. Разгляд крэатыўнай, рэферэнтнай і рэцэптыўнай кампетэнцый жанраў дазваляе сцвярджаць, што жанравае выказванне ў легендах падпарадкавана мэце перадачы пэўных ведаў аб мінулым, яго стыль характарызуецца тлумачальна-філасафічнай накіраванасцю, у аснове якога знаходзіцца прынцып "квазігістарычнасці". Стыль былічкавага аповеду адрозніваецца надзвычайнай напружанасцю і вызначаецца "прэцэдэнтным" прынцыпам, таму што будуецца ў адпаведнасці з псіхалагічным прэцэдэнтам у свядомасці носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі. "Жыццепадобнасць" выступае стылеўтваральным прынцыпам сказа, жанравае выказванне якога праламляе традыцыйныя ўяўленні скрозь прызму індывідуальнага жыццёвага вопыту. Для стылю жанравага выказвання небыліц вызначальным з'яўляецца "гульнёвы" прынцып, які выяўляецца ў своеасаблівай гульні паняццямі, сэнсамі і словамі, да якой далучаецца і слухач. "Аказіянальнасць" стылеўтваральнага прынцыпу жанравага выказвання анекдотаў знаходзіць увасабленне ў дыялагізацыі кур'ёзнай рыторыкі тыпу маўлення, уласцівага гэтаму жанру.

Фенаменалагічны падыход да вызначэння спецыфікі жанраў беларускай фальклорнай няказкавай прозы не супярэчыць класічнаму, які захоўвае свае пазіцыі і рэпрэзентатыўнасць у дачыненні да прадметнай вобласці – тэорыі жанру і жанравай класіфікацыі няказкавай прозы, а дапасуецца да яго згодна метадалагічным прынцыпам дапаўняльнасці, тэарэтычна абгрунтаваным Н. Борам і выкарыстаным Ю.М. Лотманам для апісання семіётыкі культуры. Фенаменалагічны аналіз жанраў беларускай фальклорнай няказкавай прозы дазваляе атрымаць кардынальна іншую праекцыю аб’екта даследавання. Пры гэтым праблема жанраў няказкавай прозы разглядаецца не толькі на рацыянальна-паняційным, але і на ментальна-псіхалагічным узроўні калектыўнага жанравага мыслення носьбітаў нацыянальнай вусна-паэтычнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Можейко, М. А.* Диспозитив семиотический / М. А. Можейко // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: Харвест, Современный литератор, 2001.
2. *Навумовіч, У.* “Юнацкая” аповесць у гісторыі беларускай літаратуры: фенаменалогія жанра / У. Навумовіч // Язык и социум: матер.V Междунар. научн. конф. 6 - 7 декабря 2002 г., Минск. В 2 ч. – Ч. 2. – Минск: РИВШ БГУ, 2003.
3. *Ненадавец, А. М.* За смугою міфа / А. М. Ненадавец. – Мінск: Беларуская навука, 1999.
4. *Пятигорский, А.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А. Пятигорский. – М.: Языки русской культуры, 1996.
5. *Филиппович, А. В.* Феноменология / А. В. Филиппович, О. Н. Шпарага // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: Харвест, Современный литератор, 2001.
6. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФА-М, 1989. – 576 с.
7. *Чистов, К. В.* К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы / К. В. Чистов. – М., 1964.

Светлана Крылова

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СУДЬБЫ В СКАЗКЕ С СОЦИАЛЬНО-БЫТОВЫМ ТИПОМ КОНФЛИКТА: МИФОЛОГИЧЕСКОЕ И КАРМИЧЕСКОЕ («МАРКО БОГАТЫЙ»)

Корни сказочного сюжета о бесчестном богаче и счастливом бедном юноше исследователи усматривают в древних памятниках. Среди них ассирийский клинописный текст «Путешествие Издубара к предкам», китайская сказка сборника Сенд-Чуэя (III в.). Находились параллели в памятниках древней индийской литературы, вообще, склонной к морализаторству. Считается, что в западноевропейской традиции данный сюжет оформился в средневековье. В указателе сказочных сюжетов Аарне-Томпсона (АТ) он идет под номером 461. Здесь учтены не только европейские варианты, но также турецкие, индонезийские, китайские и др. [1, *453*].

Сюжет сказки о Марко Богатом хорошо представлен в восточнославянской традиции, где имеет свои особенности. Он интересен в двух аспектах: во-первых, отразившимися здесь представлениями о судьбе и доле, в во-вторых, тем переплетом социально-бытового и мифологического, который отличает его от сказок с таким мифологическим персонажем как Змей. Следует подчеркнуть, что сказка о богатом Марко вообще стоит несколько особняком в ряду волшебно-фантастических сказок восточных славян. Очень часто в записях сюжета присутствует легендарный мотив хождения Бога в виде нищего странника по земле. В данных вариантах функция Бога как предсказателя судьбы частично соотносится с функциями мифологических персонажей, ответственных за судьбу новорожденных, жизнь человека, её начало и конец, к примеру, греческих мойр, южнославянских орисниц, скандинавских норн и др. Заметим, что само греч. слово «мойра», обозначавшее и судьбу, и её вершительниц – трех мойр, буквально переводится как «доля». Первоначально имелась в виду доля, доставшаяся участнику пиршества за столом или, ещё раньше, при делении туши убитого животного. Обозначение судьбы как мойры происходит от греч. morao – разделяю и meiromai – получать по жребию. Однако исход жеребьевки предопределен чем-то, что ни в коей мере не подвластно людям, – в связи с этим мойра мыслится как абсолютно объективная, ин-

дифферентная к жизненной участи конкретного индивида и независимая от человеческой воли и желания закономерность – неумолимый рок. В индивидуально-личностном измерении судьба выступает как «своя мойра» или айса (греч. aisa – участь, доля, жребий). Однако жесткое предопределение участи человека тем не менее не лишает смысла его жизненную активность.

Марко случайно узнает о своей дальнейшей судьбе обеднеть, но не о доле в её окончательном варианте. Сюжетный тип АТ 461-930 (СУС 461) в восточнославянской легендарной разновидности – носитель четко обозначенной мифологической идеи «От судьбы не уйдешь». Вместе с тем судьба в этих сказках сопрягается с представлениями о доле, а всё вместе – пример сложного переплетения мифологического и социально-психологического, умноженного на кармическое, разумеется, не в классическом понимании кармы (букв. деяние, поступок) как совокупность добрых и дурных дел человека в его предыдущих воплощениях, определивших судьбу человека в данной жизни, а в несколько ином, о чем речь ниже.

Карма в этико-религиозных и мифологических воззрениях индийцев связывалась с представлениями о посмертной судьбе человека, возможностью вернуться к земному существованию в том или ином облике или же не вернуться вовсе, преодолев цепь перерождений (сансара). Учение о карме «вышло за пределы традиционного индуизма и стало играть первостепенную роль в буддизме и джайнизме» [4, *624*]. Полагаем, что оно в достаточно упрощенном виде распространилось и на бытовом уровне, «зацепив» фольклорное сознание многих народов.

Представления же о доле и судьбе, в крайнем выражении – о роке, проходят через всю историю человечества, начиная с древнейших времен. Само понятие кармы в известной степени базируется на них, но в отличие от кармы доля и судьба в основном связаны с земной жизнью человека, хотя в фольклоре зафиксированы моменты, когда речь идет о посмертном существовании человека на том свете. Кармический элемент мы усматриваем в тех случаях, когда говорится не о предопределенной свыше судьбе человека, а о той, которую он сам «заработал», причем как за грехи, так и за дурное поведение по отношению к людям и животным, злобу и обман. Например, в сказке из сборника А.Н. Афанасьева, присоединенной к сказкам о Марко Богатом, солнышко объясняет доброму молодцу, оговорен-

ному перед царем завистниками, критерии прощения или непрощения мучающихся (по всей видимости, на том свете) людей: нет прощения мужику, который на рогах висит, потому что он был злым пастухом; мужику, стоявшему в пыли, вообще за странный «грех» – дескать, он избу затыкал так, что туда не было дороги ни ветру, ни солнцу; бабам, поливающим друг друга водою, за то, что разбавляли продаваемое молоко; дерущимся в доме людям – за нарушение поста. И только щуке-рыбе будет прощение, если она отпустит проглоченные ею корабли с товарами [1, *352*].

Древние представления в разной степени формируют внутреннюю форму мифологемы ***доля*** в мифологии, фольклоре и литературе. Можно выделить две тенденции, связанные с позицией персонажа по отношению к доле и связанной с ней судьбе, – активную и пассивную. В первом случае, зная свою участь, которая его не устраивает по ряду соображений, главным образом, морального плана, персонаж всеми силами стремится преодолеть роковую неизбежность и предпринимает для этого ряд шагов, по его мнению, нейтрализующих фатум. И тогда перед нами героическая или трагическая личность. Классический пример – Эдип. Структурно, но не содержательно Марко напоминает Эдипа в своем стремлении избежать судьбы.

Во втором случае, когда персонаж, предполагая, что понимает, какая доля ему предначертана, или считает, что человеку не дано до конца знать свое будущее, постоянно размышляет о доле, даже о её поисках или от избавления от злой доли, мы чаще всего имеем дело с рефлектирующей личностью, характерной для элегически окрашенной лирики. Сюжетное же повествование позволяет разрабатывать драматическую линию неразрывной связи человеческой судьбы и поступков персонажа, определяющих фатальный акт его жизни. Здесь классическим примером может послужить один из центральных сюжетов древнего индийского эпоса в «Махабхарате». Там царь Панду на охоте убивает оленя и самку в момент их любви, не ведая, что перед ним великий отшельник в образе оленя. Перед смертью отшельник-олень предрекает царю ту же судьбу – он падет жертвой любви, что и случается. По словам А.М. Пятигорского[5] , здесь судьба «выступает как ***категория отношения*** – так же, как карма в этом и в некоторых других источниках, – и в этом своем качестве не является специфически мифологическим понятием» [5, *164*].

Что общего между Эдипом и Панду? А.М. Пятигорский так отвечает на этот вопрос: «И Панду, и Эдип прокляты, но первый – прямо и, так сказать, ***онтогенетически***, а второй – косвенно ***филогенетически,*** так как он унаследовал проклятие от Лая (в свою очередь наследника проклятого рода…)» [5, *169*].

Марко гораздо ближе к Панду, чем к Эдипу. Главную роль в его судьбе играет конкретный поступок по отношению к сверхъестественной личности. Как и Панду, Марко оставался в неведении относительно истинной (божественной) сущности пришедшего к его дому нищего странника.

Сказка о Марко Богатом включает компоненты, восходящие к очень разным, подчас далеко отстоящим друг от друга источникам, – языческим и христианским. И это естественно. «Фольклор, – писал Е.М. Мелетинский, – полистадиален в том смысле, что каждая фольклорная песня, сказка и т.д. сохраняет различные исторические пласты, но эти пласты, включая сюда любые нововведения, интегрируются, суммируются в определенные стабильные структуры» [3, *162*].

Специфика данной сказки состоит в том, что представления о доле, судьбе и, условно говоря, о карме связываются с разными персонажами.

Так, новорожденным детям, согласно сказке, дается именно их ***доля***: «То Бог сказаў:

– Дайце вы ім талент, калі купецкія, то няхай будуць купецкімі, а ў беднага чалавека астанецца багацтва Маркава» [7, *382*].

То, что это именно доля, а не судьба, видно из русской сказки: «Один старичок сказал: «Имя нарицаю ему Василий, прозвище – Бессчастный, а награждаю его богатством Марка Богатого, у которого мы ночуем» [1, *346*].

Сближение представлений о доле и судьбе приводит к их взаимозаменяемости. В одном варианте сказки младенец наделяется именно судьбой. Его судьба – стать богатым, что должно реализоваться через перераспределение богатства, фактически – доли: «Ноччу нехта запытаў старога, якую судзьбу даць Васілю.

– Вот, – гаворыць той стары, – судзьба гэтага Васіля Беднага спользаваць багацтва Маркі Багатага» [7, *384*]. В этом случае актуализируется представление о судьбе, которая дается человеку при рождении. Восточные славяне наделяли этой функцией ***рожаниц***, а южные – ***орис-***

ниц. То, что присуждено рожаницами (орисницами), нельзя изменить. Это приговор неумолимой судьбы. В индивидуально-личностном плане измерении судьба выступает как участь, доля, жребий. Предопределение участи можно узнать (гадание, обращение к предсказателю), но нельзя ни изменить, ни предотвратить. Доля может быть хорошей или плохой, но то, что дано судьбой, предопределено раз и навсегда. Содержание сказок о Марко Богатом как раз и подтверждает мысль о том, что доля и судьба не всегда воспринимались в народном сознании как нечто тождественное. Судьба не связывается со всеми событиями в жизни человека, но все события и поступки людей, какой бы характер они ни носили, все равно ведут к предначертанному исходу. В данном случае славянские представления и судьбе близки древнегреческим представлениям о неумолимом роке. В сказке о Марко Богатом как раз и утверждается мысль, что судьба – это то, что человек не в силах изменить, что дается ему свыше. В отношении Василя действует доля-судьба, в отношении Марко – судьба-доля. Правда, в сказке нигде не говорится о судьбе Марко при рождении. Свою судьбу он получает от Бога в наказание за алчность и безнравственность: «Вот ён жыў так, што ён нічога ані нікому не даў» [7, *384*]. Действие сказки отнесено в легендарные времена, когда «Бога хадзіў па свету, яго ніхто не знаў. Зойдзе то к таму, то к таму, а да багатага Марка не зойдзе». Марко решает выстлать двор сукном, чтобы Бог к нему зашел, и, естественно, не узнает того в нищем, отправляя его к бедной сестре. Это типично легендарная ситуация, общее место прозаических произведений морально-этического религиозного плана.

Марко ведет себя в соответствии с психологией богача – хочет купить Бога, но Бог ему нужен дающий, а не просящий или берущий. Поведение богача узаконено фольклорным каноном. Марко совершает все те шаги, которые и должен совершить подобного рода персонаж в определенной ситуации, т.е. сам подготавливает конкретный шаг Бога, входя как необходимый элемент в судьбу новорожденного сына бедняка.

Выйти из этого сценария Марко уже не в силах. Он может как угодно развивать его, но бедный юноша все равно получит свою долю, т.е. богатство Марко. Коли долю бедняку дает Бог, то естественным выглядит наполненность сказки чудесами, персонажами и элементами христианского толка. Так, младенца, которого хочет погубить Марко, спасают монахи [7,

382], бочка с ребенком приплывает к монастырю [7, 385]. В русской сказке акцентируется греховность Марко: он вызвался быть крестным младенца, попадью попросил быть кумою, отцу пообещал воспитать крестника, а на самом деле замыслил убийство духовного сына. Спасение ребенка рисуется как чудо. Когда приказчик купцов сошел в снежный овраг, откуда слышался детский плач, он «видит там зеленый луг, а на том лугу сидит ребенок и играет цветами» [1, 347].

Сказочная версия спасения брошенного младенца содержит в себе такие общезначимые мифологические основания, ибо имеет точные аналогии в мировом фольклоре, в частности в сюжетах, которые О. Ранк объединил под названием «миф о рождении героя». Этот миф он связывает с такими именами, как Саргон, Моисей, Эдип, Персей, Гильгамеш, Кир, Тристан, Ромул, Геркулес, Иисус, Зигрфрид и др. Как правило, «до рождения героя или перед зачатием имеет место пророчество через сновидение или оракула, предостерегающего о нежелательности его рождения и обычно таящаее угрозу для отца или лица его представляющего» [6, 216]. В сказке ребенок являет угрозу богатому Марко, который по одной из версий, является его крестным отцом. Этот ребенок, во-первых, не будущий герой, во-вторых, в отличие от Марко, он абсолютно не осведомлен о своей доле-судьбе, но, как и подобает сказочному герою, выполняет приказания Марко, весьма похожие на те, которые бывают в сказках героического типа. Поскольку же функция персонажа состоит в том, чтобы свидетельствовать в пользу идеи о неотвратимости судьбы, то отпадает необходимость в змееборстве: Василь, посланный Марком к змею, с помощью девушки прячется от него и выслушивает змеевы объяснения, почему так долго страдают пень, баба, перевозчик, рыба-кит [7, 386].

Марко, задумавший перехитрить судьбу, избежать разорения, при всем внешнем сходстве с Эдипом на самом деле типичный анти-Эдип. Если Эдип стремится избежать убийства отца, то Марко, наоборот, все силы направляет на то, чтобы умертвить Василя (в вариантах – крестника, зятя). Эдип не ведает, что творит, Марко же все хорошо известно. Главное, что отличает их судьбы, – присутствие кармического нюанса в судьбе Марко, к которому Бог, определявший долю Василя, не имеет никакого отношения.

В отличие от мифологических представлений «в фольклорном каноне, – как отмечает М. Виролайнен, – исполнение предсказания не имеет

фатальной силы: сказки о судьбе, о предсказаниях знают двоякий исход» [2, *82]*. Но не в данном случае, который разворачивается через отношение судьба (Марко суждено обеднеть) – доля-карма (его доля – стать вечным перевозчиком, но это доля-карма алчного богатея, который ринулся за призраком золота, как будто забыв про правила поведения христианина – избегать стяжательства). Видимо, перевозчику было суждено тридцать лет служить на реке, это, так сказать, его доля, но конкретно кому он передаст свою работу для перевозчика не столь уж важно. Марко неосознанно совершает действие, которое освобождает перевозчика от его доли: берет у того весло или садится на паром. Отметим важный нюанс: перевозчик может освободиться только после того, как узнает «рецепт» и точно его выполнит, т.е. «пусть он ***первого***, кто придет к нему, посадит на паром и толкнет паром от берегу – тот и будет ***вечно*** перевозить, а он пойдет домой» [1, *349*]. Для нас здесь важна релевантность категорий ***первый*** и ***последний***. Марко – первый посетитель обогащенного знанием своей возможной судьбы перевозчика (освобождение от данной работы), но он же и последний в ряду его клиентов, т.е. противопоставление первого последнему в данном случае не актуально, актуально их совмещение, когда последний клиент становится новым перевозчиком, но уже вечным.

Что касается персонажей, испытывающих тяготы существования (дуб), работы (перевозчик), состояния (рыба-кит), то сказочный контекст позволяет в их отношении выделить, с известной долей условности следующую структуру: карма (предыдущие поступки, приведшие к нынешнему положению, за исключением кита, не обозначены) – судьба (освобождение, но есть сказки, как мы помним, где наказание вечно, поступки персонажей прощению не подлежат).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что сказка о Марко Богатом основывается на древнем представлении восточных славян о предопределенности судьбы, которая дается человеку при рождении. Анализ сюжетного типа АТ 461-930 подтвердил эту мысль. Судьба в этих сказках тесно переплетается с представлениями о доле. Тем самым тип данного сюжета в восточнославянском контексте является яркой иллюстрацией соединения в сказке мифологического, социально-психологического и кармического.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев, А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х т. / А. Н. Афанасьев. – М., 1957. – Т. 2.

2. *Виролайнен Мария.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003.

3. *Мелетинский, Е. М.* К вопросу о применении структурно-типологического метода в фольклористике // Семиотика и художественное творчество / Е. М. Мелетинский. – М., 1977.

4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М., 1987.

5. *Пятигорский, А. М.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М., 1996.

6. *Ранк, Отто.* Миф о рождении героя / Отто Ранк. – М., 1997.

7. Чарадзейныя казкі. у 2 ч. Ч. II. / складальнікі К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 2005.

АЎТАРЫ

Андрэеў Анатоль Мікалаевіч – доктар філалагічных навук, прафесар, прафесар кафедры.

Запартыка Марына Міхайлаўна – суіскальнік кафедры.

Кавалёва Рыма Мадэстаўна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры.

Кенька Міхаіл Паўлавіч – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры.

Ківель Ізольда Уладзіміраўна – старшы выкладчык кафедры.

Крылова Святлана Іванаўна – выкладчык кафедры.

Лук'янава Таццяна Валер'еўна – аспірант кафедры.

Лебедзеў Сяргей Сяргеевіч – кандыдат філалагічных навук, навуковы супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору.

Марозава Таццяна Анатольеўна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору.

Навіцкая Валянціна Віктараўна – магістрант кафедры.

Прыемка Вольга Віктараўна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры.

Рагойша Вячаслаў Пятровіч – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры.

Рудая Вольга Паўлаўна – магістрант кафедры.

Ткачова Паліна Паўлаўна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры.

Шамякіна Славяна Вячаславаўна – выкладчык кафедры.

Ярмак Вольга Сцяпанаўна – суіскальнік кафедры.